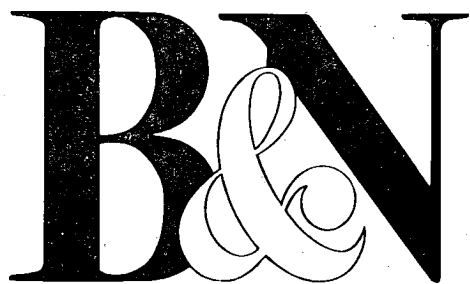
Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

I segreti di Fred Astaire
Autera, Buttafava, Pintus, Tornabuoni: Venezia '87
Gesualdo Bufalino a tu per tu con la tv
Il cinema israeliano

N. IV

1987

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI RAI

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Linotipia Velox s.r.l. - Roma

stampa
Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLVIII, n. 4 - ottobre/dicembre 1987
registrazione del Trib. di Roma
n. 975 del 17 giugno 1949

direzione e redazione
C.S.C. - via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 06/746941

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

pubblicità
Sipra - via Bertola 34 - 10122 Torino
tel. 011/57531

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero L. 55.000
pagamento a mezzo c/c postale n. 26960104 intestato a
ERI - EDIZIONI RAI
via Arsenale 41 - 10121 Torino

In copertina: *Lunga vita alla signora* di Ermanno Olmi.

SOMMARIO

Ritorno alle storie

Pietro Pintus

I premi dei festival posseggono una forte carica promozionale: danno vivacità alla manifestazione e aprono la via per i laureati, dopo il riconoscimento critico, a un successo popolare. È vero tutto questo? Non sempre. Proprio a Venezia nel 1984 (per non andare più indietro nel tempo) una giuria presieduta da Antonioni assegnò il Leone d'oro a *L'anno del sole quieto* di Zanussi ma il film, acquistato dalla più prestigiosa delle società italiane distributrice di film di alto livello, dorme ancora il suo lungo sonno in attesa di un'uscita nelle sale. Dunque, se spesso sono stravaganti le conclusioni di una giuria composita, altrettanto inaspettate possono essere le reazioni del mercato che socchiude la porta, la spalanca o la sbarra ai film, percorrendo imperscrutabili tracciati.
Quest'anno la giuria presieduta da Irene Papas (registi, attori, direttori della fotografia, eccetera, ma nemmeno un critico cinematografico: e l'esclusione è apparsa a dir poco eccentrica) ha sostanzialmente corrisposto alle indicazioni della critica e del pubblico con un verdetto che premia senz'altro i migliori (probabilmente, se non fosse stato escluso per regolamento l'ex aequo per il Leone d'oro, si sarebbero visti Malle e Olmi appaiati nel massimo riconoscimento), qualche enfatizzazione (i tre premi a *Maurice* e i due a *Hip, Hip, Hurrah!*) e un abile pasaggio di mano (la medaglia d'oro del Senato al più che ragguardevole *Pljumbum* che non aveva trovato posto nel carnet dei premi della Mostra). Nel concerto delle gratificazioni (elargite dalla Biennale e collateralmente da associazioni, enti e sindacati di categoria) una sola brutta stecca: il silenzio assoluto calato su un film stilisticamente complesso, ricco di sostanza e umori letterari non estetizzanti ma vitali, *Le montagne della luna* del portoghese Paulo Rocha.
Il film di Malle, *Arrivederci ragazzi*, viene da lontano: dai ricordi del dodicenne Louis, convittore nel 1944 in un collegio cattolico nei pressi di Fontainebleau. Nelle intenzioni della famiglia, facoltosi industriali, il collegio doveva costituire una piccola fortezza al riparo dalle calamità della guerra e dell'occupazione, ma all'interno di quel rifugio il ragazzo scoprì invece la discriminazione, la violenza e la ferocia degli uomini. Una mattina del gennaio di quell'anno il dodicenne Louis vide prelevare dalla Gestapo, e scomparire per sempre, il compagno che gli era divenuto più caro, un ragazzino ebreo che aveva trovato riparo sotto falso nome nell'istituto. La sedimentazione di quei ricordi è stata lunghissima: «Avrebbe dovuto essere il tema del mio primo film, ma esitavo, aspettavo»,

◁ ***Au revoir les enfants* di L. Malle**

scrive Malle. Né i tempi, alla fine degli anni Cinquanta, quando esordì con *Ascensore per il patibolo* (1957), e nell'aria si cominciava a sentire il rumore della Nouvelle Vague, erano propizi ad autobiografismi così austeri; probabilmente fu nel corso del 1956, quando lavorò come assistente di Bresson in *Un condannato a morte è fuggito*, a meditare in modo particolare con la passione del giovane cineasta, in quell'atmosfera di ascetica spogliazione delle immagini, al tema portato a lungo nel cuore.
L'attesa, la maturazione, il filtro della memoria sono stati provvidenziali: l'esito è quello di un film che ha la compiutezza del capolavoro. Il 'letterato' Malle (si pensi a *Fuoco fatuo*, *Zazie nel metrò*, *Soffio al cuore*, ma molto suo cinema a partire da *Les amants* mette in primo piano l'autorità da protagonista del testo), quasi coniugando — dopo dieci anni d'America e il ritorno in Francia — la vocazione a un lirico documentarismo con l'esigenza di un cinema 'scritto' nella sua completezza, è arrivato al traguardo di *Arrivederci ragazzi*: che è prima di tutto una mirabile sceneggiatura (non è casuale che, ancor prima dell'uscita del film, il testo sia stato pubblicato da Gallimard).
Rispetto ai film dedicati al tema del collegio, visto come istituzione repressiva (da *Zéro de conduite* e *In nome del padre*), qui la scuola si rivela suscitatrice, nel fosco grigiore dei tempi, di riflessione sul mondo e la società, sui diritti e doveri di ciascuno; non addormenta le coscienze ma semmai le scuote. L'amicizia tra Julien Quentin (l'alter ego di Malle) e il piccolo ebreo Jean Bonnet dal vero nome alsaziano cresce e si fortifica non come reazione all'istituzione ma secondo una complicità di classe e di cultura (e di intelligenza) che rende affini, e a poco a poco indispensabili l'uno all'altro, i due ragazzi: le letture comuni (*Le mille e una notte* a lume di candela), la splendida avventura da boyscout in cui i due ragazzi si smarriscono e si ritrovano nel bosco in un clima magico da *Le grand Meaulnes*, e l'inebriante sequenza in cui, mentre la scuola si è fatta deserta per un ennesimo allarme aereo, Julien e Jean felici suonano a quattro mani il piano, davvero dimentichi di tutto.
Malle costruisce con sapienza, nell'itinerario di un'amicizia incenerita all'improvviso, un motivo amarissimo che attraversa tutto il film liberandolo da qualsiasi patetismo, la discriminante della ricchezza: il mercato nero che i più abbienti praticano con Joseph, giovane sguattero di cucina; il vecchio gentiluomo israelita che nel ristorante di lusso, in cui viene da trent'anni, scoperto da una pattuglia collaborazionista è 'ignorato' dai tedeschi che in quel posto raffinato non tollerano noie e recitano la parte dei vincitori indulgenti; il discorso di padre Jean (il sacerdote che ha accolto nel collegio tre ragazzi ebrei e che alla fine sarà deportato con loro) contro la cecità e la volgarità dei ricchi; e infine la vendetta di Joseph, il sottoproletario. Lo sguattero, venuto alla luce il traffico clandestino, viene messo alla porta: per non essere il solo a pagare, con una feroce ritorsione denuncia alla Gestapo i tre ragazzi, diventa insomma un Lacombe Lucien.
A ben guardare anche l'abbacinante sequenza della 'comica' di Charlot proiettata a scuola — all'apparenza solo indirizzata a squarciare la plumbea atmosfera facendo irrompere una cascata di risate liberatorie — si inserisce nel motivo citato. Non casualmente la 'comica' è *L'emigrante*: certo, il protagonista è il piccolo ebreo che va nella Terra Promessa, ma è anche il simbolo della discriminazione, dell'esclusione dal privilegio,

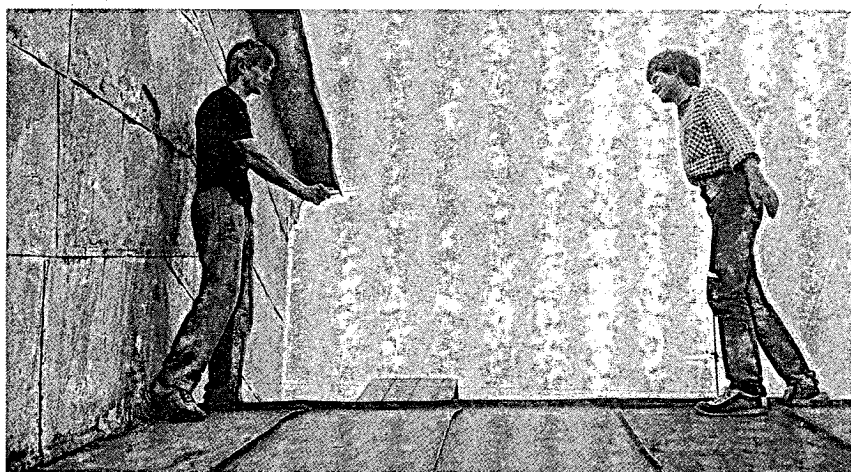
dell'emarginazione, di un universo di fame e di miseria. Forse è la prima volta che all'interno di un film le immagini di un altro film condensano un'emozione davvero insostenibile: noi *leggiamo* sul volto dei ragazzi il *film*, seguendo la progressione dalla comicità irresistibile al pathos chapliniano, dall'apprensione tra lacrime e riso all'individuazione misteriosa del dolore del mondo.

Se quello di Malle è un film di sguardi, di scoperta tragica dell'uomo riguardato nell'età dei giochi e della scuola, quello di Ermanno Olmi, *Lunga vita alla signora*, è ancora un film di sguardi ma posato su un universo scoperto in un'età in cui i giochi sono stati abbandonati e si è entrati, ancora adolescenti, nel mondo del lavoro.

Il 'posto' che si sono procurati i sei ragazzi del film, i migliori allievi di una scuola alberghiera, è la partecipazione come apprendisti camerieri a un solenne banchetto in un castello adibito ad albergo di lusso, in cui si onora ogni anno una decrepita signora-padrona di cui non sentiremo mai la voce, il cui volto mummificato è adombrato da una veletta e che nel corso della cena, senza toccare cibo e osservando gli ospiti con un binocolo, berrà il vino da un calice sorbendolo con una cannuccia d'oro.

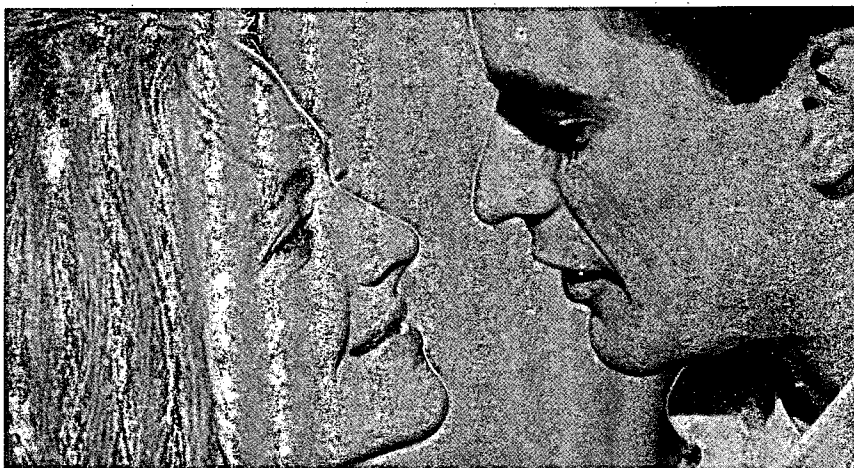
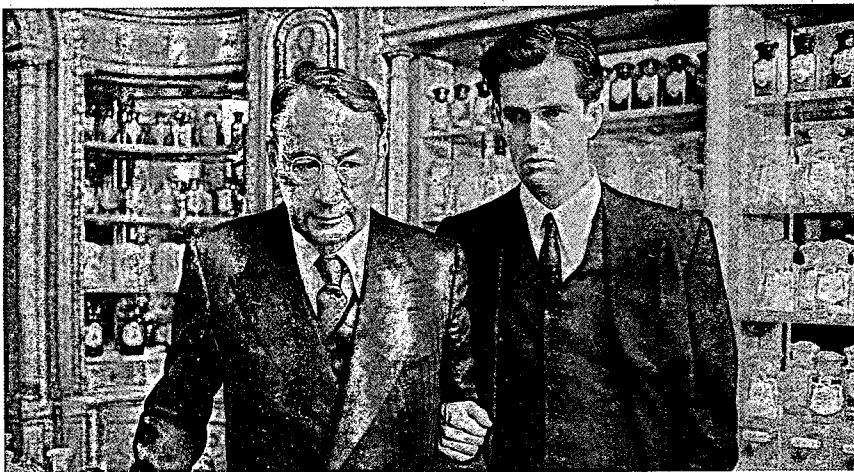
Si sa che *Lunga vita alla signora* è il film che segna il ritorno al cinema di Olmi dopo una lunga, paralizzante infermità; e un acre fiato di morte circola in tutto il film. Ma tuttavia il senso di necrosi e di putrefazione non ha una matrice esistenziale, l''apocalittico' Olmi (e pensare che furono in molti a suo tempo, e ripetutamente, a definirlo deamicisiano) lo raggruma nel lugubre rito dei preparativi del pranzo e del suo svolgimento e lo riversa su quasi tutti i commensali in un itinerario insieme funereo e grottesco, cadenzato dalle 'musiche da tavola' del settecentesco Georg Philipp Telemann. È sotto lo sguardo dei sei ragazzi («Ma voi ve la immaginavate così?»: interrogativo aperto a tutte le interpretazioni) e soprattutto di Libenzio (destinato dall'autore a riassumere il gesto di diniego definitivo, di fuga dalla norma e da un meccanismo distruttivo) il rito si compie tra il fragore delle musiche, i lazzi e i turpiloqui degli addetti alle cucine riversati all'improvviso dagli altoparlanti, con la degradazione e l'intercambiabilità di chi serve e di chi è servito (mancando un ospite all'appello il posto è stato preso da un cameriere), gli sberleffi del figlio (o del nipote?) alla Signora (perché il potere si diverte talvolta a mostrarsi tollerante di fronte alle trasgressioni: si veda l'ufficiale nazista nel ristorante in *Arrivederci ragazzi*), l'impotenza e l'ipocrisia dei convitati, la subito soffocata ribellione di uno degli ospiti e un'unica serafica presenza, quella della sua figliolina che a Libenzio ricorda, tra lampi della memoria, l'angelo protettivo della sua infanzia contadina.

Anche a voler leggere il film per ciò che unicamente rappresenta (la preparazione di un pranzo, il suo svolgimento, il senso di estraneità che ne ricava un giovanissimo cameriere, il pauroso incubo notturno e infine la fuga) *Lunga vita alla signora* resta memorabile: ancora una volta è la giovinezza (la sua miracolosa capacità di recupero, la sua vitalità) a essere protagonista, il giovane Libenzio si lascia alle spalle il castello (ma già qualcun altro è fuggito, come testimonia nella polvere delle cantine un cravattino nero abbandonato), a somiglianza del 'ragazzo della Bovisa' (il protagonista del film che Olmi si accingeva a realizzare quando fu colto dal male e che ora è rimasto come romanzo-sceneggiatura) che nell'aprile

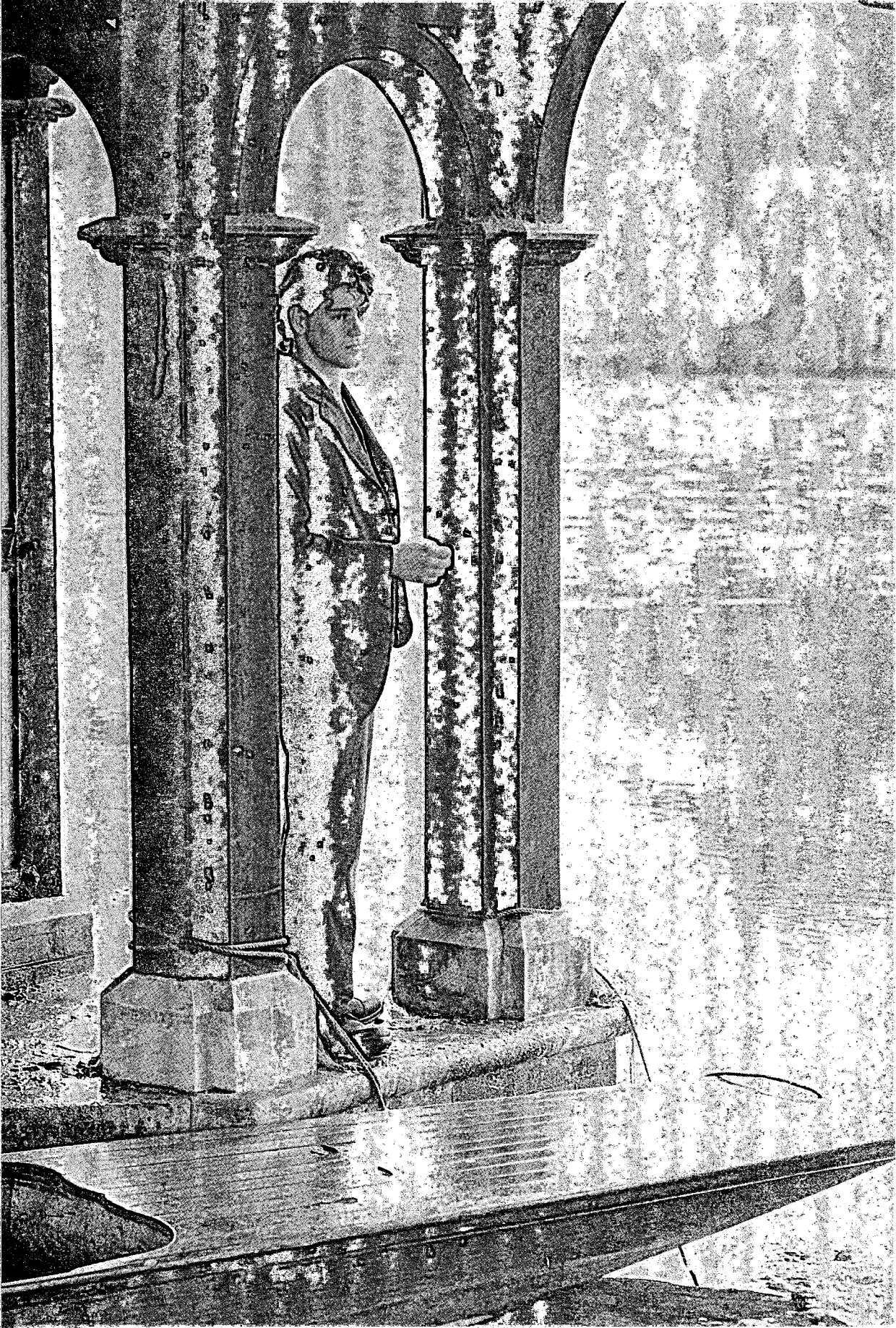
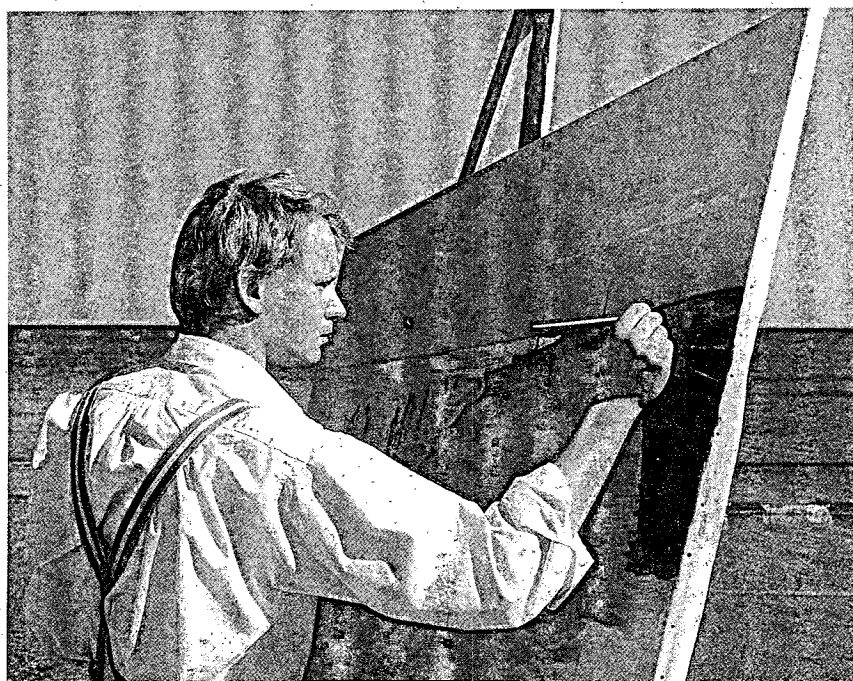
del 1945 lascia dietro di sé l'adolescenza e il ricordo della guerra: «Ormai sentivo che di lì a poco, una di quelle sere, anche a me sarebbe capitata l'occasione favorevole per provare la più attesa emozione della vita».
In questo film, in cui Olmi attua, coraggiosamente, per lui inconsueti moduli stilistici, in una commistione spiazzante di beffa sardonica e di toni elegiaci, di puro racconto in sé e di apologo che si apre a ventaglio in molte direzioni metaforiche, molti hanno creduto di ritrovare certa clownerie felliniana e soprattutto echi di Buñuel: può darsi, ma vien fatto invece di pensare — per quello sguardo inquisitorio di Libenzio sul microcosmo di assuefazione e di opacità che lo circonda — all'unico personaggio inventato da Losey nel suo *Don Giovanni* rispetto al testo di Lorenzo Da Ponte, il giovane 'servo in nero' che apre e chiude l'opera e ne sottolinea, con la sola sua presenza, i momenti culminanti; testimone silenzioso di un'epoca in cui «il vecchio muore e il nuovo non può nascere, e in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati», come avvertiva in epigrafe la citazione gramsciana.
Il 'vecchio' è in parte morto nell'Unione Sovietica e in qualche modo il 'nuovo' è nato, ma il film di Abdrašitov scritto da Alexander Mindadze nel raccontare una favola fosca e tuttavia quasi picaresca sulla delazione e il tradimento ci ricorda che i 'fenomeni morbosi' non sono scomparsi e che l'uomo nuovo, figlio dello stalinismo e dell'idolatria statalista, rischia ancora oggi di diventare un fanatico paranoico, regredito paurosamente a uno stadio infantile. La grande trovata di *Pljumbum (ovvero un gioco pericoloso)* è quella di avere assegnato il ruolo di protagonista a un adolescente, un quindicenne bravissimo a scuola, che vive una sua tranquilla esistenza con i genitori che verrebbe fatto di definire borghesi, in una quieta città di provincia. Ma Ruslan, soprannominato Pljumbum (piombo), tenace imperturbabile raddrizzatore di torti, nella sua seconda esistenza collabora con i vigilantes della polizia denunciando teppisti, piccoli delinquenti, emarginati, il sottobosco malavitoso della città, si erge a giustiziere di una società occulta che riporta alla luce con estrema freddezza e senza provare alcun turbamento (c'è da aggiungere, per completare il quadro clinico, che Pljumbum è insensibile al dolore fisico e non prova, né ha mai provato, alcuna emozione).
Il suo sguardo non assomiglia a quello dei ragazzi di Malle che scoprono l'ingiustizia e l'orrore, né a quello di Libenzio che giudica e infine respinge i commensali della Signora; il suo sguardo, tranquillamente disumano, è ormai abituato a individuare tra i passanti, tra la folla anonima, i 'colpevoli': huligani, alcolizzati, traffichini, borsaioli, senzalavoro, sullo sfondo di scenari dimenticati, certamente desueti (scantinati, periferie livide, strade dove contro i muri s'ammucchiano gli stinti simulacri degli 'uomini di marmo': si pensa a certe quinte della Nep bulgakoviana ma anche a Wajda).
Con la stessa pervicacia *routinière* con la quale è il primo della classe a scuola e figlio irreprensibile in famiglia (ma attenti a quei genitori che ingoiano felici le scemenze ottimistiche delle canzoncine televisive, che scivolano ignari pattinando sul ghiaccio e cantando, con dentro la nostalgia per «il profumo di taiga»: insomma sentimentali, ottusi e fuori dal mondo), Pljumbum porta avanti il suo lavoro clandestino, tollerato dai capi infastiditi all'apparenza dal suo zelo ossessivo ma forse segre-

Dall'alto, *Anayurt Oteli* di Ö. Kavur, *Pljumbum, ili opasnaia igra* diV.J. Abradšitov, *Szörnyek évadja* di M. Jancsó.

tamente affascinati da tanta professionalità, da tanta determinazione.
In diverse occasioni al piccolo mostro dal viso di adulto viene chiesta l'età: quaranta anni, risponde sempre Pljumbum. Che è un modo di giocare, e persino di ironizzare sulla propria 'carriera' dalla vocazione persecutoria, ma anche quello di avvertire che è nato nel dopoguerra, sotto la cappa del grande ordine staliniano (dell'uomo che era d'acciaio, non di piombo), rampollo di un'epoca spietata. «Epoca mia, mia fiera, chi saprà / guardare nelle tue pupille» aveva scritto Osip Mandel'stam. Pljumbum guarda senza imbarazzo, a fondo, nelle pupille di chi gli sta di fronte: persino in quelle di suo padre, che ha arrestato come pescatore di frodo e che sottopone a processo verbale, in una pagina lancinante nella sua burocratica inesorabilità, per poi infantilmente addormentarsi, «"stanco ma contento", come è detto nei libri scolastici» ha scritto V. Kicin su «Sovetskaja Kul'tura».
Se il film si imponesse solo per questo bisogno di assolutezza e di moralità, contro tutti i dogmatisti e la falsa arte edificante, già apparirebbe come notevole nel panorama del rinnovamento gorbacioviano; ma è molto di più. La coppia Abdrašitov-Mindadze coltiva ormai da dieci anni un cinema di riflessione critica in cui si insinua, di continuo, la straordinaria enigmaticità del quotidiano, elementi fantomatici e surreali, brandelli di poetica imprevedibilità. E così (come per *Congiunzione di pianeti*, visto due anni fa sempre a Venezia) *Pljumbum* è anche un racconto sospeso nel tempo, un accumulo di notazioni tanto più allarmanti in quanto ci sfugge forse il loro preciso riferimento, esercizio di tensione morale che si traduce spesso in una parallela tensione stilistica. L'epilogo del film con il ragazzo, ancora una volta impassibile, che vede cadere da un tetto la fanciulla che segretamente lo ama (l'impareggiabile scenografia naturale sembrerebbe quella di Leningrado, con la sfilata degli alti palazzi barocchi che si specchiano nella Neva) — ed è davvero la conclusione di un gioco pericoloso —, nel suo vertiginoso tempo dilatato è un esempio stupefacente di cinema fantastico e della maturità espressiva di un artista: il precipitare al rallentatore della ragazza 'racconta' sul suo volto, fra strazio e desolazione, il percorso senza ostacoli verso la morte.
Gli amanti di un cinema che traduce con linguaggio non subalterno i testi letterari ai quali si accosta apprezzeranno di certo *Maurice* di James Ivory, il regista americano rivelatosi da noi con il vasto successo, abbastanza imprevedibile, di *Camera con vista*. Molti titoli della folta filmografia ivoryana sono ancora inediti in Italia e se si escludono i recenti *I bostoniani*, *Calore e polvere* e *Quartet*, bisogna risalire al 1974 con *Party selvaggio* per trovare un suo film uscito nelle nostre sale. *Maurice*, come *Camera con vista*, è tratto da Forster: il romanzo, scritto tra il 1913 e il 1914, uscì solo nel 1971 dopo la morte dell'autore. Il suo contenuto autobiografico, che metteva allo scoperto un dramma di omosessualità, con tutte le sue implicazioni (psicologiche, morali e legali), nell'Inghilterra edoardiana dei primi due decenni del Novecento, ne aveva impedito sino allora la pubblicazione. L'adesione di Ivory al testo è anch'essa di natura autobiografica: «Nonostante il susseguirsi di movimenti di 'liberazione' di ogni tipo per un quarto di secolo», ha scritto, «sono cambiate solo le *leggi*. Queste, però, possono cambiare ancora e l'amore tra uomini ritratto dal film può tornare a essere un crimine. Infine, se proprio dovessi trovare una giustificazione per avere girato questo film, potrei usare la stessa con la

quale Forster scrisse il romanzo: come lui, ho voluto mettere assieme dei frammenti sconnessi con i quali sono nato».
L'idea dei frammenti sconnessi *ab origine* la si ritrova nel prologo del film quando l'insegnante di Maurice, che incontreremo di nuovo alla fine, spiega nel corso di una gita scolastica al bambino, futuro invertito, tracciando disegni sulla sabbia in riva al mare, i misteri del sesso: e la fuga inorridita di alcuni passanti di fronte a un pedagogismo così spregiudicato incarna bene la ripulsa di quanti, di fronte non più a bambini ma a adulti, non esiteranno a firmare l'atto di proscrizione dei diversi. Forster e il suo cosceneggiatore, Kit Hesketh-Harvey, hanno lavorato con discrezione ma senza infingimenti su un tema così delicato lasciando largo spazio all'ambiente, al costume, alla cultura al cui interno prospera e si fortifica l'intolleranza, si cementa l'ipocrisia, prende corpo e tutto sopravanza il non voler vedere e capire. La stessa collocazione sociologica — la Londra altoborghese dei college, della City e dei club — traccia il perimetro dell'indagine che vede di fronte due qualità diverse di omosessualità: quella di Maurice Hall, la cui vocazione si presenta come irreversibile ed è vissuta come malattia e peccato, e quella di Clive Durham, la cui diversità è instabile, cangiante e ambigua come la sua carriera prima di avvocato e poi di uomo politico. Clive si sposerà, confinando come episodico e platonico il suo incontro con Maurice, mentre questi avrà chiara alla fine la natura della propria alterità, da accettare e non da respingere, nel rapporto risolutivo e illuminante con un giovane guardacaccia che per amor suo, sul punto di emigrare, non lascia l'Inghilterra per vivergli accanto.
Ricostruito con notevole finezza (ma forse con un eccesso di puntigliose voluttà d'arredamento tale da sfiorare la leziosità), con alcune pagine di tagliente penetrazione psicologica in ispecie nella prima parte e nell'ultima (mentre il film, nella sua centralità, sembra adagiarsi in una sontuosa ma fredda descrittività), e due interpreti d'eccezione giustamente premiati (James Wilby e Hugh Grant), *Maurice* ha il merito non soltanto di tracciare un'analisi acuta di una manifestazione d'amore che fino a non molti anni fa in Inghilterra era punita col carcere e l'infamia, attraverso le interpretazioni differenti che ne danno Maurice e Clive, ma di mettere allo scoperto — come nervi fatti affiorare da un bisturi risanatore — i duri rapporti di classe: tra Maurice e il guardacaccia-servo ma anche tra Maurice e l'amico, ben più ricco di lui, più forte e sicuro di sé in ragione della sua posizione sociale, padrone della propria vita e del proprio destino (si veda il gesto con il quale alla fine, mentre Maurice raggiunge il guardacaccia, chiude le imposte della villa, 'si barrica' nella sua confortevole sicurezza, con una punta soltanto di nostalgia per qualcosa che qualche tempo prima è accaduto. Se tutto il film fosse stato all'altezza di tale intensità d'individuazione, *Maurice* sarebbe entrato nel novero dei film indimenticabili e non solo delle opere degne di essere viste).
È difficile condividere gli entusiasmi di quanti (in giuria e tra il pubblico: le adesioni della maggior parte della critica sono state piuttosto tiepide) sono rimasti folgorati dalla coproduzione scandinava (Svezia, Danimarca, Norvegia) *Hip, Hip Hurrah!* dello svedese Kjell Grede, immaginosa (secondo quanto dichiara lo stesso regista) biografia del maggiore pittore danese, Søren Krøyer (1851-1909), e del gruppo degli artisti di Skagen,

mitico promontorio all'estremo nord della Danimarca che con la qualità della sua luce abbagliante inondò e contraddistinse una intera scuola pittorica sulla quale si vorrebbe sapere di più. Ha ragione Tullio Kezich («La Repubblica», 2 settembre 1987) quando ricorda che certi film, visti al di fuori del «loro contesto linguistico e politico-culturale», trasferiti cioè in un altro ambiente, sembrano perdere ogni fragranza e peculiarità, e tale sembrerebbe il caso del film di Grede.
Si può aggiungere che ciò vale soprattutto per quelle opere i cui riferimenti danno per scontata una conoscenza generale del periodo storico e, in particolare, del tema centrale. Sta di fatto tuttavia che nonostante la barriera linguistica e la totale estraneità — di chi guarda — a una determinata cultura, taluni film 'arrivano' attraverso canali forse unicamente emotivi, ma non per questo meno fecondi, e s'impongono proprio in ragione della loro inconfondibile specificità. Quando nel 1956 a Cannes fu presentato *Pather Panchali*, il film che rivelò l'indiano Satyajit Ray, quei critici che si opposero all'idea corrente che i film indiani fossero «tutti uguali e tutti ugualmente noiosi» scoprirono — pur senza il grimaldello di una conoscenza esauriente storico-sociopolitica dell'India — un poeta e il suo mondo. La realtà è che il film di Ray, come di tanti altri autori di culture distanti e profondamente diverse, possiede la forza della comunicazione totalizzante e al di là dei segreti che disvela agli adepti, ma che fa intuire emozionandoli agli ignari, si allarga in un respiro che con un aggettivo divenuto da tempo fuorimoda si può definire universale.
Il film di Grede intreccia due motivi: il racconto della vita 'inimitabile' di Søren Krøyer, che eredita dalla madre (è nato in un manicomio) un destino di follia e di distruzione fisica e che indirizza tutta la propria esistenza su un itinerario di ebbra ricerca di felicità, e la preoccupazione di riprodurre in immagini l'universo solare dei pittori di Skagen. Ma la ricerca figurativa — anche se evidenzia l'eccezionale talento e la squisitezza compositiva dell'operatore Sten Holmberg, a buon titolo premiato — pecca di un errore di fondo: nell'applicazione puntigliosa (e che può avere maggiormente affascinato) di 'rifare' nella realtà i quadri di Søren, dimentica un dato fondamentale: che un artista cioè modifica sempre a trasfigura in ogni caso la realtà che gli sta di fronte e che perciò noi assistiamo nel film di Grede a un piatto viaggio di ritorno dal quadro alla natura, che diventa così assurdamente copia fedele di un atto di liberazione inventiva.
La parabola di Søren, devotamente amato per tutta la vita da una scialba organista che gli nasconderà sempre di avere avuto un figlio da lui (poi morto) per non turbarne la serenità, si conclude con il matrimonio con la più bella donna di Danimarca, che segnerà la sua fine. La donna lo tradirà, lo obbligherà ad accettare la presenza dell'amante, in un tripudio di degradazione e di perdita della realtà che porterà il pittore alla follia e alla morte. Ma più che per l'ordito generale il film si fa apprezzare, a tratti, per certi scorci all'apparenza marginali ma che penetrano a fondo nella sostanza sempre un po' estenuata del film: uno degli artisti di Skagen che dimentico della modella in posa si ostina a dipingere unicamente una brocca; un pittore norvegese, la cui poetica è agli antipodi di quella di Søren, venuto nel promontorio «per ritrarre i dimenticati da Dio», che dipinge un vecchio di spalle, ignorandone il volto, in un'atmosfera di penombra sepolcrale; e l'infantilismo demenziale del protagonista, solcato

Dall'alto, *House of Games* di D. Mamet, *Gli occhiali d'oro*, di G. Montaldo, *Quartiere* di S. Agosti.

dal presentimento della fine, che mette in ombra la mozartiana, torrenziale gioia di vivere.
La giuria, con una menzione a *La stagione dei mostri*, ha voluto rendere omaggio a Miklós Jancsó, alle allegorie sempre più intercambiabili del suo cinema raffinato e sontuoso, alle sue storie sfingee ormai calate nell'Ungheria contemporanea, sulle rive del Danubio, tra il suono dei sassofoni, in una selva di televisori che in abyssum moltiplicano la stessa realtà e l'incombere di un elicottero, dal principio alla fine, angelo custode d'acciaio dell'umanità o suo catafratto, feroce guardiano. Gyula Hernádi collabora dal 1963, dal tempo cioè di *Sciogliere e legare*, con Jancsó e ritroviamo significativamente il suo nome nella sceneggiatura di *La stagione dei mostri*. In una dichiarazione congiunta i due autori affermano che, almeno per loro, l'èra dei film storici è finita: quando realizzarono *I disperati di Sandor* (1965) avevano due obiettivi essenziali, «da una parte rappresentare la condanna dello stalinismo e dall'altra chiarire ed esprimere la coscienza storica ungherese». Oggi, aggiungono, quei temi sono diventati un luogo comune, non si parla d'altro; occorreva quindi ricercare «un soggetto attuale».
C'è una sequenza rivelatrice di *La stagione dei mostri* — in cui ironia, parodie, citazioni mitologiche e ribaltamento di situazioni s'avviluppano a perdifiato — che sembra possedere addirittura una sua carica sardonicamente autocritica sul piano dello stesso linguaggio: ed è quando decine e decine di auto affiancate e geometricamente allineate si muovono con la stessa sinuosa avvolgente inesorabilità con la quale, in una sorta di balletto di oppressione e persecuzione, si muovevano i soldati e i cavalieri in *I disperati di Sandor*, *L'armata a cavallo*, *Silenzio e grido*. A distanza di vent'anni, a uno stile che si è fatto sempre più implacabile e verrebbe di definire persecutorio (e che finisce col beffare se stesso) non corrisponde l'esemplarità del narrato; l'ambiguità (il grande dono del cinema di Jancsó) non nasce dal cieco procedere della Storia ma da un calcolo programmato. Il celebre trittico degli anni '65-'68 non lasciava dubbi nello spettatore: Jancsó 'metteva in scena' un processo storico ricorrente ma acutissimo nell'Ungheria di quegli anni e non soltanto in quel paese, lo scontro sanguinoso tra il potere e la morale.
Oggi, nel corso di una festa che è al centro di *La stagione dei mostri*, si scontrano tre temi, raffigurati da altrettanti personaggi (ma molti di più per il terzo): l'idea democratica (che corre da Gesù Cristo al socialismo), il principio elitario che vuole il progresso guidato solo da alcuni spiriti superiori, e la paura dei più, lo sgomento che coglie (secondo la teoria delle catastrofi) al pensiero che il mondo va avanti, da sempre, sotto la spinta di distruzioni cosmiche, guerre e atrocità di massa. Ma i tre temi, a dimostrazione di uno scetticismo di fondo che è della nostra epoca, possono modificarsi, abbandonare il personaggio simbolico che li rappresenta e presentarsi sotto un altro aspetto, e così via. Lo spettacolo è spesso affascinante, il magistero di Jancsó indiscutibile, in riva a un lago al tramonto tra lampi e accensioni misteriose, nudi femminili, una piccola corte di comici e odore greve di fine del mondo si celebra il festino di una società che non crede più a niente, che uccide Cristo e lo risuscita, in attesa di una palingenesi impossibile. Ma forse a ogni spettatore, introdotto nei recinti dell'esoterica festa campestre, è lasciato il compito di interpretare a

suo modo ciò che passa sullo schermo, in un gioco infinito di rimandi e di attribuzioni. Sono passati appunto più di vent'anni da *I disperati di Sandor*. È sempre difficile, e forse arbitrario, cercare di rintracciare una linea di continuità nella frammentazione, tematica e stilistica, di una mostra cinematografica. Tuttavia questa 44ª edizione, portata a compimento onorevolmente da Guglielmo Biraghi che in extremis ha ricomposto i cocci e ha evitato che la Mostra chiudesse i battenti, ha fatto sentire da Malle a Olmi, da Ivory ad Abdrašitov (ma anche con altri titoli della rassegna) un'esigenza che probabilmente è tipica del momento storico che il cinema sta attraversando: il bisogno di tornare alle storie, alla solida costruzione di un testo che preceda il film; una riappropriazione della realtà che potrebbe configurarsi in una nuova letterarietà del cinema; una riconquista della fase primaria dopo tante ubriacature d'immagini, di effetti speciali, di favole senza nerbo, di vago sperimentalismo, di vecchie e nuove ondate.
C'è un film visto a Venezia che in modo esemplare è un piccolo monumento alla *story* e alla elaborazione dello *screenplay*, ed è l'opera prima del commediografo americano David Mamet, *La casa dei giochi*; e con intelligente prontezza la giuria, tirando fuori dalla sporta dei regali una 'osella' non prevista, quella per la sceneggiatura, ha voluto sottolineare l'avvenimento, ha festeggiato il ritorno alla concretezza e al dinamismo del racconto per immagini premiando un formidabile inventore e costruttore di storie. Mamet, *enfant prodige* e *terrible* della scena statunitense (ma anche estensore di eccellenti copioni per il cinema: *Il verdetto*, *Il postino suona sempre due volte* e ora *Gli intoccabili*), in *House of Games* lavora su una schidionata di colpi a sorpresa mettendo in campo l'attrazione che una psichiatra di successo (ha scritto tra l'altro un libro che è un best-seller) subisce a un certo momento nei confronti di una 'storia' oscura che un suo paziente, dicendosi disperato e sul punto di uccidersi, le rovescia sul tavolo aprendo una voragine nell'ordine e nell'equilibrio delle sue giornate. La storia è ovviamente irraccontabile, la deontologia professionale vieta che venga rivelato il percorso straordinario attraverso il quale Mamet, con una terapia d'urto, trasforma la terapeuta in paziente di se stessa e la manda libera per le strade del mondo.
In modo singolare la sonda che il regista lancia nella psiche della sua eroina, interpretata da sua moglie, la bravissima Lindsay Crouse, in un esercizio di alta scuola d'ironia ma anche di acuminata penetrazione, gli episodi a telescopio che incastra l'uno dentro l'altro, il tragitto che fa compiere a tutto il suo racconto, fanno pensare a quanto scrive l'americano James Hillman, uno dei maggiori psicanalisti junghiani viventi, in quel libro affascinante che è *Le storie che curano*. «La psicoterapia», scrive Hillman, «è riuscita a inventare una narrativa che cura. Il Romanzo Terapeutico si differenzia soltanto per lo stile e per la trama usati dagli scrittori delle diverse scuole, però sappiamo tutti come la storia terapeutica dovrebbe andare a finire: con un caso risolto. Ma che ne è dell'altro aspetto? Che ne è della Storia che cura, della terapia delle arti letterarie? Potrebbe la psicologia del profondo avere qualcosa da dire allo scrittore sull'azione terapeutica propria del suo campo? Leggere Freud, Jung e Adler per la loro immaginazione, dove appunto si situa il potere terapeutico delle loro cure, può portare lo scrittore a riacquistare la fiducia nell'efficacia

***Hip, Hip, Hurrah!* di K. Grede. Sopra, *Lunga vita alla signora* di E. Olmi. Accanto, *Maurice* di J. Ivory.**

delle sue narrazioni». *La casa dei giochi* si presenta proprio come un esempio scintillante di totale fiducia nell'efficacia del narrare. La terapia d'urto cui va incontro la protagonista si riversa in tal modo beneficamente sul narratore che sotto le sembianze di un thriller intriso di seduzione ironica si avventura lucidamente e poeticamente — divertendo: e l'evento è davvero memorabile — nei territori dell'inconscio.
Al filone narrativo o più esplicitamente letterario di Venezia '87 appartengono anche *La storia di Ruby Rose* del trentaseienne australiano Roger Scholes, *Hotel Madrepatria* di Ömer Kavur (Turchia) e *Gli occhiali d'oro* di Giuliano Montaldo. Il film di Scholes, un'opera prima, è senz'altro il più interessante. Documentarista, il cineasta comincia a raccogliere nel '76 materiale e fotografie sulle tradizioni e i costumi delle popolazioni dell'altopiano centrale della Tasmania per farne un libro. Poi a poco a poco si rende conto che quella congerie di testimonianze prospetta una traccia, un'ipotesi di visualizzazione. Nasce così il racconto di una donna, sposata con un cacciatore di opossum e che vive un'esistenza dura e selvaggia in una località isolata tra le montagne dell'altopiano, che stenta a liberarsi di un passato di traumi e paure ma che tuttavia, proprio per disfarsene, sente la necessità di riappropriarsene interamente.
All'origine di questo tragitto liberatorio c'è un librone ereditato sui cui fogli sono incollati ritagli di giornali, frammenti del passato, lettere e fotografie (il poetico simbolo del lavoro preparatorio di Scholes) e che Ruby Rose sfoglia di continuo nel corso delle sue giornate solitarie. La parte più persuasiva del film è il 'ritorno a casa' di Ruby Rose, l'incontro con la nonna che si apprestava a morire in solitudine, un teatrino visto nelle sue ingenue suggestioni scenografiche, il disseppellimento di un mondo (siamo nel 1927) distante da noi migliaia di anni luce ma che però riverbera, nella scabra concisione dei dialoghi, nella magia evocativa, una sottile emozione.
Appare abbastanza sorprendente la decisione della Fipresci di assegnare il proprio premio, ex aequo con il film di Olmi, a *Hotel Madrepatria*, derivato da un testo preesistente, un romanzo. Impossibilitati a registrare tutti i riferimenti, le allusioni e i doppi fondi di un'opera dalla struttura manifestamente metaforica (si pensi al titolo), non rimane che seguire la parabola del proprietario di un albergo di provincia il quale, ossessionato dal ricordo di una giovane donna che ha sostato per poche ore nell'hotel, quando si rende conto che non tornerà rimanda indietro i clienti, chiude l'albergo, uccide la serva che gli prepara i pasti in silenzio e che lo accoglie ogni tanto nel letto senza svegliarsi, e alla fine si impicca a conclusione di una meticolosa, laboriosissima preparazione. Alla lettera, si tratta del resoconto di un caso di paranoia — dove la sessualità e l'erotismo, compressi e frustrati, assumono presto colorazioni luttuose — all'interno del quale la specificità claustrofobica dell'albergo ha il suo diapason quando vengono sprangate porte e finestre (e quella chiusura, quell'esclusione non possono non far pensare (Hotel Madrepatria...) alla coatta condizione politica della Turchia e al suo isolamento. Ripetitività e semplicismi attardano di molto il film che non riesce ad avere una autentica progressione; più insinuanti le sortite del protagonista, l'incontro al cinema con un giovane omosessuale, i combattimenti crudeli dei galli, le sfilate di soldati per le strade dove l'uomo si aggira indeciso (e sul tema di

un paese tronfio e militarizzato, quasi da sempre in mano a uomini in divisa, non possono esserci dubbi).
Gli occhiali d'oro, desunto dal romanzo di Bassani ma con apporti e interpolazioni da altri suoi testi, anche se non è dispiaciuto allo scrittore — secondo quanto hanno riferito le cronache — ha molto deluso chi conosceva quelle pagine dolenti avvolte dalla luce ferma del ricordare senza sentimentalismi: basterà pensare al nodo poetico del racconto lungo, la storia dei due interdetti — la messa al bando dell'omosessuale e l'ostracismo all'ebreo introdotto dalle leggi razziali fasciste — che nel film assume una volgarizzazione fastidiosa con uno schematico parallelismo. Del resto l'aver dato un volto a quello che nel romanzo è l'io narrante (lo stesso Bassani) attraverso il personaggio di Davide Lattes interpretato da Rupert Everett, ha messo in moto meccanismi a catena peculiari a certo cinema: aggiunte e superfetazioni o addirittura personaggi che non esistevano, come quello manieristico di Nora Treves affidato a una spaesata Valeria Golino.
Si sa che *Gli occhiali d'oro* ha subìto molte vicissitudini, sono state scritte diverse sceneggiature, vi si sono accostati parecchi registi (il più congeniale a Bassani fu certamente Zurlini). Il copione definitivo porta la firma di Nicola Badalucco, scrittore per il cinema colto e sensibile ma con una sua idea del melodramma (in qualche modo ereditata da Visconti) che nella traduzione in immagini può portare a risultati sconcertanti. Per esempio, la cacciata di un docente universitario ebreo al grido di «giudeo, giudeo», storicamente improponibile: le espulsioni e le emarginazioni furono spesso oblique, burocratiche e ancor più avvilenti, sentenze emesse in una torbida atmosfera amministrativa, senza grida, né enfasi né insulti (se non da parte di qualche foglio universitario di stretta osservanza di regime). E così quella battuta che a un certo punto pronuncia la Golino — «Ho freddo. È passata la morte» —, se nella pagina ha una sua risonanza lasciando spazio al regista di tradurla convenientemente in immagini, sullo schermo finisce con l'acquistare una evidenza e una perentorietà (detta in un certo modo, senza contesto che la giustifichi) da mozzare il fiato, e da muovere il riso. A un film sostanzialmente sbagliato si è voluto comunque, da parte della giuria, elargire un contentino, l''osella' che premia i costumi firmati da Nanà Cecchi e le scenografie di Luciano Ricceri.
In coda alla Mostra, quasi a rovesciare di centottanta gradi il senso di una rassegna contrassegnata, sia pure per strade diverse, da un ritorno alle forme statutarie del narrare, o per dirla con Hillman alla «efficacia del racconto», è venuto *Quartiere* di Silvano Agosti. Uomo di cinema fuori dagli incasellamenti ma soprattutto cineasta in toto (soggettista, sceneggiatore, operatore, montatore, produttore e distributore dei propri film), appassionato esercente di un instancabile cineclub a Roma, l'Azzurro Scipioni, nel quale spesso si prodiga anche come proiezionista, è al suo quinto lungometraggio. *Quartiere,* scandito in episodi, vuole essere il 'volto', attraverso anonimi personaggi che spesso rivivono sullo schermo la propria storia, di un angolo di quartiere Prati, a Roma, dove abita e lavora il regista. In realtà, anche se Agosti si propone di raccontare storie, storie comuni di gente di quartiere, la sua fede è cieca, assoluta, totalizzante solo nei confronti dell'immagine.

Contro ogni comune credenza Agosti è convinto che prima viene l'immagine, la forza e la insostituibilità di una certa inquadratura, e in un secondo tempo la parola, la costruzione verbale che l'accompagna. Non solo, ma è spesso sicuro che l'immagine da sola possiede una capacità di comunicazione illimitata. E anche in *Quartiere* taluni momenti, affidati a un regista operatore d'eccezione, *voyeur* di un universo occulto che scruta nella notte lo scintillio di un cielo brulicante di fiammelle sui tetti della vecchia Roma papalina, o di giorno il perfetto incanto di un bosco sotto il sole, sono di arcana suggestione. A fronte di altri in cui dialoghi tirati via e situazioni approssimative di sceneggiatura fanno precipitare *Quartiere* nel bazar degli oggetti eccentrici o convenzionali.
Agosti, consapevole che il suo film pencola dalla parte destra della pagina del copione, confessa d'averlo portato a Venezia di furia, senza preoccuparsi troppo dei dialoghi. Probabilmente una nuova edizione del film farà registrare un salto di qualità a *Quartiere*, ma ciò in cui non crede veramente Silvano Agosti — c'è da giurarlo — è la struttura portante della sceneggiatura, la gabbia narrativa entro la quale racchiudere il film (eppure Agosti è, tra le altre cose, anche autore di due libri di racconti di accesa fantasia). Il suo occhio è alla loupe, a captare una realtà che il fotogramma restituisce con infinite sorprese per lo spettatore innamorato e nessuna reazione per chi guarda distrattamente. Non dimentichiamo che Agosti è il patrocinatore e il motore propulsore di *Pianeta azzurro* di Piavoli, una sorta di special sulla creazione del mondo, di elegia lucreziana sulla natura non indifferente.

I film premiati a Venezia

Au revoir les enfants
(Arrivederci ragazzi)

Francia, 1987. *Regia e sceneggiatura:* Louis Malle. *Fotografia* (colore): Renato Berta. *Montaggio:*Emmanuelle Castro. *Scenografia:* Willy Holt. *Costumi:* Corinne Jorry. *Musiche:* "Momento musicale n. 2" di Schubert, "Rondò capriccioso" di Saint-Saens. *Interpreti:* Gaspard Manesse (Julien), Rapahel Fejtö (Bonnet), Francine Racette (la signora Quentin), Stanislas Carré de Malberg (François Quentin), Philippe Morier-Genoud (Padre Jean), François Berleand (padre Michel), François Negret (Jopseph), Peter Fitz (Muller), Pascal Rivet (il fornaio), Benoît Henriet (Ciron), Richard Leboeuf (Sagard), Wavier Legrand (Babinot), Arnaud Henriet (Negus), Jean-Sebastien-Chauvin (Laviron), Luc Etienne (Moreau), Irene Jacob (la signorina Davenne). *Produzione:* Nouvelles Editions de Films, MK2 (Paris); Stella Film GmbH, NEF GmbH (München), in collaborazione con Centre National du Cinéma Sofica Investimage, Images Investissements, Sofica Creations; e con la partecipazione di RaiUno. *Distribuzione:* Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. *Durata:* 103'.

Premi: Leone d'oro; Ocic; La Navicella; Unicef; Ciak premio speciale.

Lunga vita alla signora

Italia, 1987. *Regia, sceneggiatura, montaggio:* Ermanno Olmi. *Fotografia* (colore): Ermanno Olmi, in collaborazione con Maurizio Zaccaro. *Costumi:* Francesca Sartori. *Musica:* Georg Philipp Telemann. *Interpreti:* Marco Esposito (Libenzio), Simona Brandalise (Corinna), Stefania Busarello (Anna), Simone Dalla Rosa (Mao), Lorenzo Paolini (Ciccio), Tarcisio Tosi (Pigi). *Produttore:* Giuseppe Cereda. *Produzione:* RaiUno, Cinemaundici, in collaborazione con Istituto Luce. *Distribuzione:* Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. *Durata:* 105'.

Premi: Leone d'argento (ex aequo); Fipresci (ex aequo); Società di psicologia.

Maurice (Maurice)

Gran Bretagna, 1987. *Regia:* James Ivory. *Sceneggiatura:* Kit Hesket-Harvey, James Ivory, dal romanzo omonimo di E.M. Forster. *Fotografia* (colore): Pierre Lhomme. *Montaggio:* Katherine Wenning. *Scenografia:* Brian Ackland-Snow. *Costumi:* Jenny Beavan, John Bright. *Musica:* Richard Robbins. *Interpreti:* James Wilby (Maurice), Hugh Grant (Clive), Rupert Graves (Alec), Denholm Elliott (Dr. Barry), Simon Callow (Mr. Ducie), Billie

Whitelaw (Mrs. Hall), Ben Kingsley (Lasker-Jones), Judy Parfitt (Mrs. Durham), Phoebe Nichols (Anne Durham). *Produttore:* Ismail Merchant. *Produzione:* Merchant Ivory Productions (London). *Distribuzione:* Life International. *Durata:* 130'.

Premi: Leone d'argento (ex aequo); Osella per la musica; Migliore attore (J. Wilby, H. Grant).

Pljumbum, ili opasnaia igra
(Pljumbum, ovvero un gioco pericoloso)

Unione Sovietica, 1986. *Regia:* Vadim Jusupovič Abdrašitov. *Sceneggiatura:* Alexander Mindadze. *Fotografia* (colore): Georgij Rerberg. *Scenografia:* Alexander Tolkačev. *Musica:* Vladimir Daškevič. *Interpreti:* Anton Androsov (Ruslan Tscoiuttro), Elena Dmitrieva (Sonia), Elena Yakovleva (Maria), Alexander Felklistov ("Grigio"), Alexander Pašutin (il padre), Vladimir Steklov (Lopatov), Sonia Lirova (la madre), Alexei Saitsev (Kolia-Oleg). *Produzione:* Mostfilm. *Durata:* 96'.

Premio speciale della Repubblica.

Hip, Hip, Hurrah!
(Hip, Hip, Hurrà!)

Svezia/Danimarca/Norvegia, 1987. *Regia e sceneggiatura:* Kjell Grede. *Fotografia* (colore): Sten Holmberg. *Interpreti:* Stellan Skarsgárd (Søren Krøyer), Lene Brondun (Lille), Pia Vieth (Marie Tiepcke-Kroyer), Helge Jordal (Krogh), Morten Grunwald (Michael Ancher), Ulla Henningsen (Anna Ancher), Karen-Lise Mynster (Martha Johansen), Jesper Christensen (Viggo Johansen), Stefan Sauk (Hugo Alfvén). *Produzione:* Svenska Filminstitutet, Sandrew Film & Teater AB, Sandrew Film-86 Kb (Stockolm); Palle Fogdal A/S, The Danish Film Institute (København); Norsk Film A/S (Oslo). *Durata:* 110'

Gran premio speciale; Osella per la fotografia.

Szörnyek évadja
(La stagione dei mostri)

Ungheria, 1987. *Regia:* Miklós Jancsó. *Soggetto:* Dénes Csengey, Geza Bereményi. *Sceneggiatura:* Gyula Hernádi, Miklós Jancsó. *Fotografia* (colore): János Kende. *Montaggio:* Zsuzsa Csákany. *Scenografia e costumi:* Tamás Banovich. *Musica:* Zoltán Simon. *Canzoni:* Tamàs Cseh, Dénes Csengey, Géza Bereményi. *Interpreti:* György Cserhalmi (Bardocz), Ferenc Kállai (il prof. Kovacs). József Madaras (Komondi), Juli Nyakó (Kató), Katarzyna Figura (Annabella), Erzsi Cserhalmi (la ragazza in pelle), Béla Tarr (lo studente in bianco), András Kozák (il colonnello Antal). *Produzione:* Mafilm-Dialog Studio (Budapest). *Durata:* 90'.

Premio: Menzione speciale a Miklós Jancsó.

House of Games
(Casa da gioco)

Stati Uniti, 1987. *Regia e sceneggiatura:* David Mamet. *Soggetto:* Jonathan Katz, David Mamet. *Fotografia* (colore): Juan Ruiz Anchia. *Montaggio:* Trudy Ship. *Scenografia:* Derek Hill. *Costumi:* Nan Cibula. Musica: Alaric Jans. *Musiche:*"Fuga" dalla Toccata in do minore di J.S. Bach eseguita da Warren Bernhardt; "This True Love Stopped for You (But not for Me)" di R. Jans, cantata da June Shellene. *Interpreti:* Lindsay Crouse (Margaret Ford), Joe Mantegna (Mike), Mike Nussbaum (Joey), Lilia Skala (Dott. Littauer), J.T. Walsh (l'uomo d'affari), Willo Hausman (la ragazza col libro), Karen Kohlhaas (la paziente della prigione), Steve Gloldstein (Billy Hahn), Jack Wallace (il barista della casa da gioco). *Produttore:* Michael Hausman. *Produzione:* Filmhaus Production, Orion Pictures Corp. (New York). *Distribuzione:* Cdi. *Durata:* 102'.

Premi: Osella per la sceneggiatura; Cinecittà (ex aequo); Francesco Pasinetti; Ciak d'oro.

The Tale of Ruby Rose
(La storia di Ruby Rose)

Australia, 1987. *Regia e sceneggiatura:* Roger Scholes. *Fotografia* (colore): Steve Mason. *Montaggio:* Ken Sallows, Roger Scholes. *Art Director:* Bryce Perrin. *Interpreti:* Melita Jurisic (Ruby Rose), Chris Haywood (Henry Rose), Rod Zuanic (Gem), Martyn Sanderson (Bennet), Sheila Florance (la nonna). *Produttore:* Bryce Menzies, Andrew Wiseman. *Produzione:* Hemdale Film Corporation. *Durata:* 94'.

Premi: Elvira Notari (a R. Scholes e M. Jurisic); Francesco Pasinetti (a M. Jurisic).

Anayurt Hotel
(Hotel Madrepatria)

Turchia, 1987. *Regia:* Ömer Kavur. *Sceneggiatura:* Ömer Kavur, dal romanzo omonimo di Yusuf Atilgan. *Fotografia* (colore): Orhan Oğuz. *Montaggio:* Mevlüt Koçak. *Scenografia:* Sadin Devecî. *Costumi:* Nur Hayat. *Musica:* Attila Özdemiroğlu. *Interpreti:* Macit Koper (Zebercet, l'albergatore), Orhan Çağman (l'ufficiale in pensione), Sahika Tekand (la donna), Serra Yilmaz (Zeynep, la serva). *Produttore:* Cengiz Ergün, Ömer Kavur. *Produzione:* Odak Film (Instambul), Alfa Film. *Distribuzione:* Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. *Durata:* 110'.

Premio: Fipresci (ex aequo).

Gli occhiali d'oro

Italia, 1987. *Regia:* Giuliano Montaldo. *Sceneggiatura:* Nicola Badalucco, Antonello Grassi, Giuliano Montaldo, dal romanco omonimo di Giorgio Bassani. *Fotografia* (colore): Armando Nannuzzi. *Montaggio:* Alfredo Muschietti. *Scenografia:* Luciano Ricceri. *Costumi:* Nanà Cecchi. *Musica:* Ennio Morricone. *Interpreti:* Philippe Noiret (dott. Fadigati), Rupert Everett (Davide Lattes), Valeria Golino (Nora Treves), Nicola Farron (Eraldo Deliliers), Roberto Herlitzka (prof. Perugia), Riccardo Diana (Nino Bortecchiari), Anna Lezzi (Vittoria Lavezzoli), Stefania Sandrelli (la signora Lavezzoli). *Produttore:* Leo Pescarolo. *Produzione:* LP Film (Roma) in collaborazione con Reteitalia, DMV Distribuzione; coproduzione: Paradis Film (Paris), Avala Profilm (Beograd). *Distribuzione:* Medusa. *Durata:* 110'.

Premio: Osella per i costumi e la scenografia.

VENEZIA '87

Una "Settimana" coi piedi per terra

Leonardo Autera

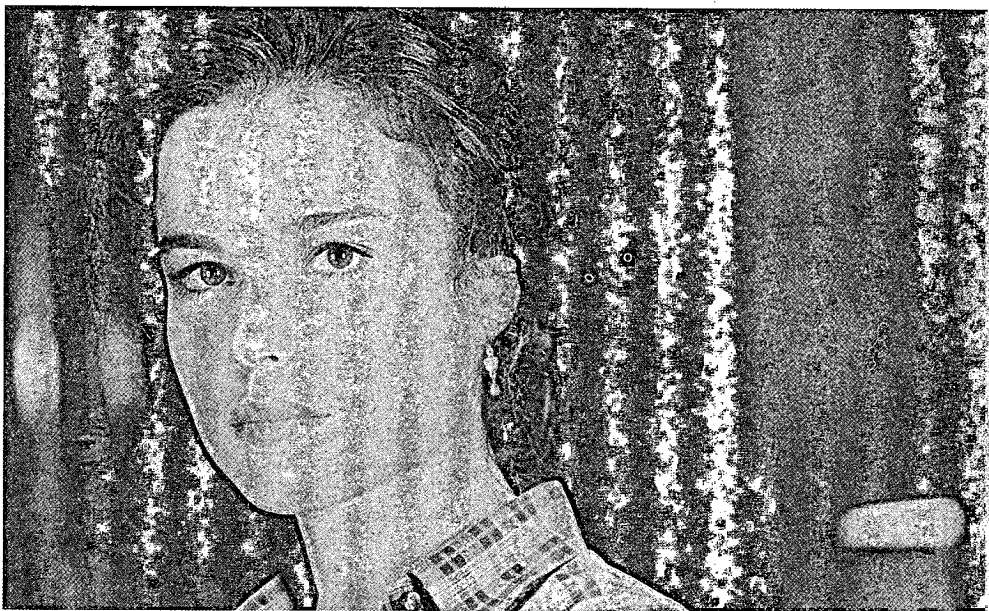
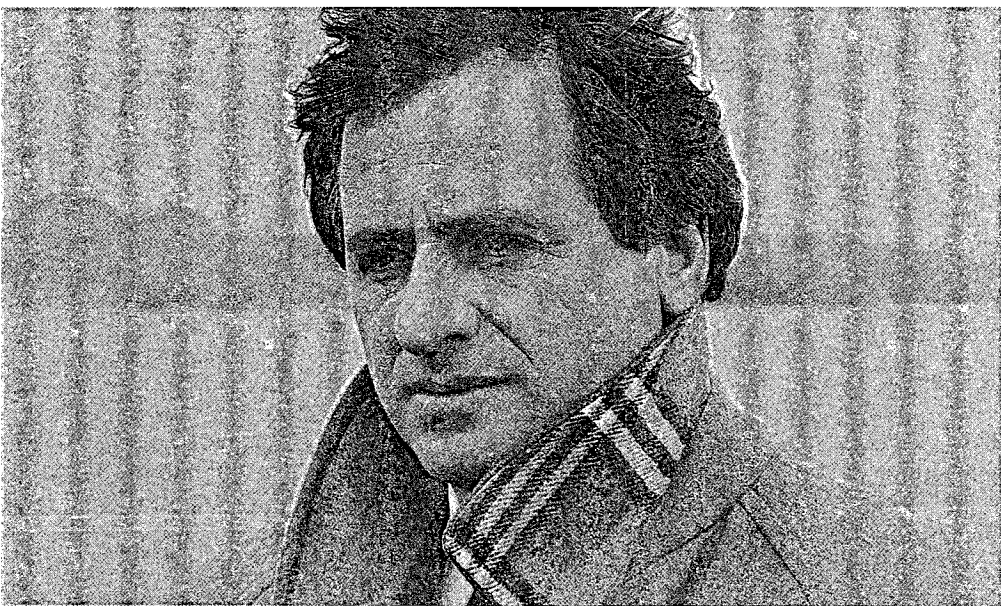
In tutti i maggiori festival del cinema persiste una 'logica' tanto consolidata da apparire irrinunciabile. La vetrina principale deve essere il più possibile riservata a nomi di richiamo, ad autori affermati che corrono sulla bocca di tutti, meglio se fanno loro da supporto interpreti altrettanto rinomati. Motivo per cui le scelte si effettuano prevalentemente nell'ambito della grande industria, assegnando lo spazio maggiore alle cinematografie più frequentate dal mercato. Con vantaggio evidente per il mercato stesso, il quale, avendo già pronta per la distribuzione buona parte dei film selezionati dal festival, potrà avvalersi del lancio gratuito che i giornali ne avranno fatto. Con altrettanto vantaggio per il festival, che dalla stampa si vedrà riservati spazi e attenzioni in misura direttamente proporzionata alla fama acquisita da quel dato regista e da quel dato attore. Accade persino che, per conseguire questo tipo di risonanza, il festival non trascuri nemmeno di attingere alla produzione meramente mercantile, magari col pretesto di testimoniarne una certa tendenza. Sia pure dato, quest'ultimo caso, come eccezionale (ma a Venezia, proprio quest'anno, si è dovuto registrarlo), rimane tuttavia che compito prevalente, se non esclusivo, del critico sarà quello di confermare o meno le qualità di autori riconosciuti o ritenuti tali. Compito meritorio e per molti versi impegnativo, ma che viene a sottrargli sia il piacere della scoperta di nuovi autori sia la possibilità di tastare il polso al 'divenire' del cinema.
Al critico animato da tale spirito di ricerca sopperiscono le specifiche rassegne collaterali per l'appunto dedicate alle opere di registi esordienti o alla loro riprova, tanto meglio se liberi da condizionamenti commerciali. Un preambolo, il nostro, per dire che proprio in quest'ambito, meno considerato dalla stampa corrente, si esplica quella che dovrebbe essere la funzione precipua di un festival; che proprio da qui ci si devono aspettare quelle indicazioni di tendenza che più contano al di là del concetto stesso di 'autore'. In questo senso, non riteniamo di esagerare sostenendo che, quest'anno alla Mostra, la vera sorpresa l'ha costituita, nel suo complesso, la Settimana internazionale della critica, al quarto anno mantenuta col suo indirizzo caratteristico (opere prime o seconde) dalla gestione autonoma del Sindacato critici italiani.
A nostro giudizio, è stata una delle edizioni migliori, e forse la migliore in assoluto, per una somma di segnali positivi e non convenzionali che si sono

potuti trarre da quasi tutti i sette film selezionati, per la prima volta circoscritti — forse per caso, ma con un motivo rassicurante in più — alla sola produzione europea. A differenza delle precedenti edizioni, e di quella dell'86 in particolare, che avevano fatto registrare una sovrabbondanza di contenuti evasivi e di bizzarre esercitazioni formali, il primo dato rilevante è ora costituito da un frequente e rinnovato impegno di ordine sociologico, da uno sguardo severo e disincantato gettato sulla realtà attuale, da una maniera avvertita nel rappresentare condizioni esistenziali e panorami ambientali di ambigua e talora inquietante dimensione.
Questo recupero del reale si attua con convincente immediatezza nelle due opere della Germania Federale (viceversa del tutto assente dalla competizione ufficiale) che sembrano aver raccolto qualcosa dell'eredità, ritenuta dispersa, del Jungen Deutsches Film degli anni Settanta, adattandola in misura diversa e stile personale all'attualità del momento. Aspro e doloroso, nell'opera seconda del trentatreenne Uwe Schrader *Sierra Leone*, è il ritratto di un camionista che, dopo tre anni passati a lavorare in Africa Occidentale, torna in Germania con un bel gruzzolo, per cui è pieno di fiducia di poter riallacciare nel migliore dei modi le fila con il passato, con il suo vecchio ambiente ai margini di una grande città industriale, e con gli affetti che aveva lasciato. Invece, ciò che trova gli appare sempre più estraneo e insensato: una società disgregata, irriconoscibile, come se da essa lo avesse separato un secolo. Quanto ai legami di un tempo, la moglie si è rifatta una nuova vita con un altro, l'amante lo liquida definitivamente dopo un affrettato rapporto, i vecchi compagni del laminatoio in cui aveva lavorato lo accolgono solo per una bisboccia di convenienza. Dunque non gli rimane che trascinarsi, smarrito e insofferente, da un locale pubblico all'altro, ambienti popolati da turchi, negri, pakistani («È questa» dirà qualcuno «la rovina del nostro paese»). Il portafogli gonfio di soldi non può risolvere nessuno dei suoi problemi (anche tornare in Africa, nel Ciad, ora non è più facile); allora, portandosi dietro un relitto di giovane donna conosciuta nello squallido hotel dove ha preso alloggio, intraprende un viaggio senza meta attraverso la Germania.

***Sierra Leone*
di U. Schrader**

Da qui il film, assumendo la struttura di un *road-movie* (ma con motivazioni diverse da quelle di un Wenders), si arricchisce di momenti espressivi, come è la tappa alla cerimonia di un matrimonio turco, per cui si torna al leit-motiv del denaro (le banconote che i presenti appuntano all'abito della sposa). Fino al bellissimo finale di distaccata crudezza: l'uomo abbandona la ragazza in un motel, dimentica pure i soldi sul banco del bar, non bada nemmeno alla propria auto e si fa dare un passaggio da un camion; chissà, forse per tentare di ricominciare tutto dal nulla. E l'ultima immagine si fissa sulla facciata dell'alberghetto a scrutare, oltre le vetrate, quell'altra disperata dall'ignoto destino. Il racconto è costantemente articolato su moduli realistici, quasi da "Neue Sachlichkeit", il regista ricorrendo alla cinepresa a mano per coniugare le angosce del protagonista con sfondi raramente dimensionati con altrettanta autenticità e cronachistica efficacia.
Gli stessi sfondi del dramma esistenziale rappresentato da Uwe Schrader emergono in primo piano nel secondo film tedesco, *Drachenfutter* (Cibo per draghi), opera prima del trentenne Jan Schütte che punta uno sguardo lucido sulla condizione degli immigrati oggi in Germania, sul loro spiazzamento in una confusione di culture eterogenee, sul gelo e sul rifiuto da cui sono circondati. Ma in questo caso il tono del film (il cui titolo si riferisce alle rose che i mariti fedifraghi, un tempo in Germania, acquistavano dai fiorai ambulanti per donarle alle mogli e tenerle buone tornando a casa) è di commedia amara, sul tema della solidarietà e dell'amicizia fra immigrati di differente estrazione. Protagonista è un giovane pakistano, Shezad, che, senza permesso di soggiorno, si adatta, appunto, a vendere rose nei locali notturni di St. Pauli. Trova poi una precaria sistemazione come sguattero in un ristorante cinese dove fa amicizia con il cameriere Xiao. Nel frattempo, un altro esule politico dal Pakistan riceve l'atto d'espulsione dalla Germania e Shezad, assieme ad altri compatrioti, gli procura una colletta per farlo emigrare in America. Poi il racconto punta prevalentemente sull'aspirazione comune di Shezad e dell'amico cinese di aprire un loro ristorante senza più dipendere da nessuno. Ma proprio quando il sogno si realizza, il giorno dell'inaugurazione del locale con prelibata cucina pakistana Shezad riceve un doppio duro colpo: da un lato una cartolina postale del compatriota espulso testimonia che egli non è riuscito a riparare in America; dall'altro, interviene la polizia ad arrestarlo per non aver risposto all'ingiunzione di lasciare il paese entro due giorni.
Girato in un bel bianco e nero che accentua il realismo degli ambienti (gli esterni di una gelida Amburgo di periferia, squallidi dormitori, cucine di ristoranti), mantenuto in buon equilibrio tra note comiche, malinconiche e drammatiche, servito da interpreti che conferiscono autenticità ai loro ruoli spesso esprimendosi nelle rispettive lingue d'origine, *Drachenfutter* è oltretutto pregevole per i mezzi toni con cui sa esprimere la denuncia di una condizione umana e sociale senza sbocchi, anche per coloro che alla Germania si rivolgono con la volontà e la capacità di fare a vantaggio del paese.
Un pregnante documento sociale, soltanto ora reso possibile dall'ondata liberalizzatrice della nuova Unione dei cineasti sovietici, è venuto anche dall'Urss con *Vzlomščik* (Lo scassinatore), opera prima del trentaseienne leningradese Valerij Ogorodnikov, premiata dalla giuria Fipresci benché

Drachenfutter
di J. Schütte

sulle sue qualità effettive siano da porre alcune riserve. Indiscutibile il merito di puntare l'obiettivo su un'inquieta realtà giovanile che si manifesta a Leningrado come in qualsiasi città dell'Occidente. Ed ecco rockettari a profusione col sogno di diventare famosi, folle di giovani spettatori estasiati, punk con tanto di giubbotti borchiati, segni di sbandamento, di perdita di ideali, di netta diversificazione dal mondo degli adulti contro cui hanno innalzato un muro di rifiuto.
Quando il film è intonato sull'inchiesta, e anche quando contrappone a questo mondo giovanile (riservandogli note di simpatia) certi comportamenti più discutibili delle vecchie generazioni, non si dubita della sincerità dell'autore. Ma qualche forzatura, non esente da ambiguità, deriva dall'intreccio narrativo riguardante la storia di due fratelli. Il maggiore, Kostja, musicista e cantante di un gruppo rock (interpretato da Konstantin Kinoev, autentica star della band leningradese "Ališa"), ha rotto tutti i ponti con la famiglia e vive solo della sua musica; il minore, Šenka, sembra un ragazzo 'difficile', chiuso in se stesso, invece si divide tra l'ammirazione per il fratello e l'aspirazione a ricreare un'armonia familiare. Accade che il piccolo, avvertendo che il fratello medita di scassinare la Casa della cultura per rubare una pianola elettronica utile alla band, compia egli stesso il furto per salvaguardare l'integrità di Kostja. Un risvolto artificioso, e arrangiato anche in una sorta di doppio finale riguardo al destino (prima di solitudine, poi di speranza) riservato a Šenka per la sua colpa generosa.
Anche da dove meno lo si aspetta può risaltare un allarmante quadro sociale. Lo ha saputo con fantasioso acume rivelare, nel film di casa nostra *Notte italiana*, il trentunenne padovano Carlo Mazzacurati al suo primo 'effettivo' lungometraggio a soggetto (non considerando *Vagabondi* del 1979 che, girato in 16 mm, non ebbe mai una distribuzione) realizzato sotto il marchio rassicurante della Sacher Film, la nuova casa di produzione di Nanni Moretti e Angelo Barbagallo risoluta a mettere in luce giovani promesse per il nostro cinema. Ideato e sceneggiato dal regista

assieme a Franco Bernini, *Notte italiana* ambienta nei distesi e fotogenici panorami del Delta padano una fosca storia di intrighi, di connivenze d'interessi, di tentativi di corruzione che non escludono il crimine. Non tarda molto a farne drammatica esperienza un avvocato di Padova, incaricato da un assessore di effettuare la stima di una vasta proprietà terriera del Delta da espropriare per adibirla a parco nazionale e, per l'occasione, di indagare su una ragazza-madre già sospettata di un atto terroristico in città e ora tornata a vivere là col padre, addetta a una pompa di benzina. Otello, il legale, rimane dapprima ammaliato dalla magia di quei luoghi, stringe varie amicizie e intreccia anche un tenero rapporto con la suddetta ragazza dopo averne verificata l'innocenza. Ma la sua missione reca disturbo ai proprietari e agli industrialotti della zona, gli stessi che vent'anni prima avevano tratto profitto da un'indiscriminata estrazione del metano, in seguito bloccata dalla statalizzazione perché i prelievi causavano gravi danni ecologici. Fatto sta che Otello deve sfuggire a vari tentativi di corruzione per portare a compimento l'incarico; ma proprio allora viene a scoprire che un grosso allevatore di pollame estrae ancora metano clandestinamente.
Da qui il racconto si tinge di 'giallo', volge addirittura in cupe atmosfere da *thriller* quando Otello, fattosi improvvisamente il vuoto intorno a lui, si mette ulteriormente ad indagare e scopre anche che l'ispettore minerario accortosi tempo prima dei pozzi clandestini era stato fatto assassinare dallo stesso pollicoltore. Insomma l'onest'uomo farebbe la stessa fine se non intervenisse un appiccicato lieto fine di compromesso. A questa riserva altre se ne possono aggiungere (non sufficientemente motivato, per esempio, il repentino mutamento di rapporto, dalla diffidenza all'amore, della ragazza con Otello), ma rimane la presenza d'un regista di agile vena, capace di coniugare la severità del tema con un suadente disegno dei

Notte italiana
di C. Mazzacurati

caratteri, sotto il segno dell'ambiguità, contro i quali il protagonista viene a scontrarsi. Mentre sa conferire all'insieme un'armonia di toni, in progressione drammatica, di cui anche il paesaggio è fatto partecipe con differenti riflessi.

Ha qualcosa a che fare con una realtà inconsueta, segreta ma consistente, anche il curioso film inglese *Hidden City* (Città nascosta) che segna l'esordio nella regia cinematografica di un giovane drammaturgo di talento, il trentaquattrenne Stephen Poliakoff. Il titolo si riferisce a una Londra inedita, sotterranea e imprevedibile che un intellettuale sui quarant'anni, il quale crede soltanto nelle statistiche, è costretto a scoprire contro la propria volontà modificando molte sue false convinzioni sul modo di osservare e valutare la realtà. Il pretesto è fantasioso: una ragazza, ossessionata dalla scoperta di un vecchio spezzone di filmato degli anni Cinquanta, proveniente dal Ministero britannico della difesa, in cui si raffigura il probabile sequestro di una donna, chiede l'aiuto dell'autorevole professore per rintracciare le sequenze mancanti della stessa pellicola in quanto convinta che esse portino alla rivelazione di un inquietante segreto di stato.

L'uomo viene dunque trascinato in una ricognizione che comporta sordidi bar e caffé vittoriani frequentati da barboni, fatiscenti magazzini dimenticati, tunnel abbandonati della metropolitana già adibiti ad alloggi per le truppe durante la guerra, vecchi depositi di tram, immense discariche e inceneritori di immondizie. L'itinerario da incubo frutterà la scoperta del secondo filmato e dell'orribile verità che contiene (un esperimento nucleare sarebbe avvenuto in Inghilterra nel luglio del 1943 e avrebbe causato varie vittime per le radiazioni), ma sarà servito anche a dar corpo a un amalgama fin troppo denso di metafore (le menzogne dello stato, gli inganni della cultura, la civiltà del dispendio, la noncuranza del passato, e

chi più ne trova più ne metta) con l'aggiunta di riflessioni sull'interpretazione delle immagini fornendo il rimando a *Blow up* di Antonioni. Seppure con eccessiva varietà di propositi, *Hidden City* è un'opera stimolante, sapiente anche nel dimensionare la singolarità del rapporto dei due personaggi diametralmente opposti, e oltretutto condotta con la progressione di un *thriller* di notevole potenziale emotivo.
Fin qui, nei giovani registi dei cinque film, ci sembra di poter rilevare un modo nuovo di approccio alla realtà dei rispettivi paesi; effettuato in diversa misura, ma indicativo di una possibile linea di tendenza al di là delle scelte specifiche dei selezionatori della rassegna. Non ne fanno parte le due opere che ci rimangono da considerare, le quali deviano l'una in direzione nettamente negativa e l'altra — a conforto che non si debba richiedere, sempre e soltanto, una sensibile presenza alla realtà in cui viviamo — tanto positiva da essere a noi risultata l'autentica rivelazione "d'autore" dell'intera Settimana.
La prima, *Poussière d'ange* del francese Edouard Niermans, 43 anni, è, per confessione del regista stesso, «un film per il grosso pubblico». E dire che Niermans ci aveva lasciato un bel ricordo col primo film del 1979, *Anthracite*, intriso di bunueliana ambiguità nell'analizzare i meccanismi psicologici che, in un collegio di gesuiti governato con sistema repressivi, conducono all'intolleranza. Ma per tornare a fare del cinema dopo otto anni, anche in Francia qualcuno è costretto a rinunciare alle migliori ambizioni e a ripiegare su un 'poliziesco' che, imperniato su un ispettore di mezza tacca stregato da una ragazzina dalle apparenze angeliche anche quando gli si rivela come una criminale perversa e sterminatrice, gioca a tal punto sull'assurdo e sulla casualità da apparire, piuttosto che una parodia del genere 'noir' alla francese, una scommessa con la digeribilità di qualche cinefilo capace di lasciarsi ammaliare da futili esercizi tra reale e immaginario sospesi in atmosfere patinate e in luci e colori da acquario.
All'opposto, la sorpresa di trovare, nel cinema portoghese, chi finalmente ha saputo raccogliere la grande lezione del maestro Manoel de Oliveira per un'opera che, senza pretendere di eguagliarne l'aulica austerità dello stile, tuttavia parecchio le deve per l'intensa suggestione figurativa delle immagini rarefatte, per le distese cadenze in sospensione narrativa, nonché per talune referenze culturali e tematiche, però con l'accortezza di evitare precise consonanze. È il caso eccezionale e felice di *Relação fiel e verdadeira* (Resoconto fedele e veritiero), opera prima di Margarida Gil, 37 anni, moglie del regista João César Monteiro (al quale in alcune occasioni aveva fatto da assistente e da attrice) e con alcune esperienze televisive alle spalle. Sceneggiato assieme al marito, il film si basa sul testo autobiografico di una religiosa del XVII secolo, Antónia Margarida de Castelo Branco, che vi riportò le dolorose vicende da lei vissute prima di rinchiudersi in convento. È la storia della sottomissione totale di una moglie al marito (piuttosto che di un amore folle e frustrato come nei capolavori di Oliveira *Amor de perdição* e *Francisca*) che gli autori hanno però trasferito quasi ai giorni nostri (quelli di poco successivi alla "Rivoluzione dei garofani" del 25 aprile 1975), tra le montagne del nord del Portogallo, dove sopravvivono i residui di una aristocrazia arcaica fossilizzata nel tempo.
Di famiglia aristocratica è infatti Antónia, dalla madre data in moglie, per motivi di casta, al nobile decaduto Brás Telles de Meneses, giovane

Dall'alto, *Relação fiel e verdadeira* di M. Gil, *Hidden City* di S. Poliakoff, *Poussière d'ange* di E. Niermans.

collerico, violento, dedito al gioco, che, oltre a sperperare rapidamente la ricca dote della sposa, le fa subire ogni genere di crudeltà e di umiliazioni. La donna è tuttavia rassegnata a quel martirio, perché lo accetta e quasi lo desidera da quell'uomo su cui riversa un'assoluta dedizione: «Se è in tua compagnia che finirò la mia vita in veri tormenti» gli dice «io la sacrifico, perché questo è il mio dovere». Antónia conosce altri orrori e peggiori miserie quando segue Brás come un cane bastonato e fedele in inospitali rifugi sui monti, e nemmeno allo stremo muta atteggiamento, nemmeno quando l'uomo la rimprovera d'aver partorito in un momento inopportuno e poi lascia morire il neonato rifiutando l'assistenza di un medico. Sarà la madre a venire a riprenderla e a convincerla a relegarsi in convento. Ma allora è Brás che ha bisogno di lei, e la insegue come un pazzo fino a raggiungerla, una notte, al monastero. Antónia ancora una volta lo seguirà, ma soltanto per farlo addormentare su un barca e, dopo averlo cullato come un bambino, abbandonarlo alle rapide del fiume, prima di tornare definitivamente a farsi suora.
Si direbbe un melodramma se i suoi toni non fossero costantemente repressi, raggelati nella ieraticità delle immagini e della recitazione, per cui talora il personaggio di Antónia si colloca frontalmente allo spettatore per scandire i suoi tormenti e la sua sovrumana dedizione. La regista si impone, così, un distacco dalla rappresentazione; però la sua sensibilità femminile fa sì che alcuni momenti prevarichino l'intelligenza dello spettatore e tocchino nell'intimo. Un'opera, inoltre, di rara raffinatezza per i suoi richiami pittorici, per l'estrema compostezza e armonia della gestualità, per le atmosfere sfumate in spazi disadorni e in freddi colori. E, alla fin fine, perché non riconoscere anche a Margarida Gil una presenza partecipe a certa realtà del suo Portogallo, immobile e immutabile nei secoli?

I film della "Settimana della critica"

Relaçao fiel e verdadeira
(Resoconto fedele e veritiero)

Portogallo, 1987. *Regia:* Margarida Gil. *Sceneggiatura:* Margarida Gil, João César Monteiro sulla base dell'autobiografia di Antónia Margarida de Castelo Branco, con la consulenza letteraria di Luisa Neto Jorge. *Fotografia* (colore): Manuel Costa e Silva. *Scenografia:* Juan Sotullo. *Musica:* José Alberto Gil. *Interpreti:* Catarina Alves Costa (Antónia Margarida de Castelo Branco), António Manuel Sequeira Lopes (Brás Telles de Meneses), Jorge Rola (Alfonso), Laura Soveral (Donna Luisa), Cremilde Gil (la signora Ana), Sonia Guimaraes, Aurora Gaia, Adelaide Teixeira, Philip Spinelli, Luis Cunha. *Produzione:* Margarida Gil, in collaborazione con Instituto Portugues de Cinema, Radiotelevisão Portuguesa. *Durata:* 85'.

Notte italiana

Italia, 1987. *Regia:* Carlo Mazzacurati. *Soggetto e sceneggiatura:* Carlo Mazzacurati, Franco Bernini. *Fotografia* (colore): Agostino Castiglioni. *Montaggio:* Mirco Garrone. *Scenografia:* Stefano Bolzoni. *Costumi:* Maria Rita Barbera. *Musica:* Fiorenzo Carpi. *Interpreti:* Marco Messeri (Otello), Giulia Boschi (Daria), Màrio Adorf (Tornova) Memè Perlini (Checco), Tino Carraro (Melandri), I gemelli Ruggeri (i geometri), Antonio Petrocelli (Paschero), Remo Remotti (Italo), Silvana De Santis (la locandiera). *Produttore:* Nanni Moretti, Angelo Barbagallo. *Produzione:* Sacher Film (Roma), RaiUno, So.Fina. *Distribuzione:* Titanus. *Durata:* 92'.

Poussiére d'ange
(Polvere d'angelo)

Francia, 1987. *Regia:* Eduard Niermans. *Sceneggiatura:* Jacques Audiard, Alain Le Henry, Jacques Audiard. *Fotografia* (colore): Bernard Lutic. *Montaggio:* Yves Deschamps, Jacques Witta. *Scenografia:* Dominique Maleret. *Costumi:* Martine

Rapin. *Musica:* Léon Senza, Vincent-Marie Bouvot. *Interpreti:* Bernard Giraudeau (Simon Blount), Fanny Bastien (Violetta), Fanny Cottençon (Martine), Jean-Pierre Sentier (Landry), Michel Aumont (Florimont), Gérard Blain (Broz), Luc Lavandier (Gabriel), Henry Marteau (Igor Malevitch), Yveline Audubert (la madre). *Produttore:* Jacques-Eric Strauss. *Produzione:* Président Films, Top n. 1, Film de la Saga, F.R. 3 Films Production, La Sofica. *Distribuzione:* Medusa. *Durata:* 94'.

Vzlomščik
(Lo scassinatore)

Unione Sovietica, 1987. *Regia:* Valerij Ogorodnikov. *Sceneggiatura:* Valerij Priemychov. *Fotografia* (colore): Valerij Mironov. *Scenografia:* Viktor Ivanov. *Musica:* Viktor Kisin. *Interpreti:* Oleg Elykomov, Konstantin Kinčev, P. Petrenko. *Produzione:* Lenfilm Studio. *Durata:* 89'.

Hidden City
(Città segreta)

Gran Bretagna, 1987. *Regia, soggetto e sceneggiatura:* Stephen Poliakoff. *Fotografia* (colore e b/n): Witold Stock. *Montaggio:* Peter Coulson. *Scenografia:* Martin Johnson. *Costumi:* Daphne Dare. *Musica:* Michael Storey. *Interpreti:* Charles Dance (James Richards), Cassie Stuart (Sharon Newton), Bill Paterson (Anthony), Richard E. Grant (Brewster), Alex Norton (Hillcombe), Tusse Silberg (Barbara), Richard Ireson (un insegnante), Brid Brennan (la donna). *Produttore:* Irving Teitelbaum. *Produzione:* Hidden City Film per la Film Four Internazional. *Durata:* 107'.

Sierra Leone

Repubblica Federale Tedesca, 1987. *Regia e soggetto:* Uwe Schrader. *Sceneggiatura:* Uwe Schrader, Kalus Müller-Laue. *Montaggio:* Klaus Müller-Laue. *Scenografia:* Brigit Gruse, Renate Langer. *Costumi:* Brigit Gruse. *Musica:* Bület Ersoy, Gerner Mimms & The Enchanters, Tony Christie, Don Gibson, Samime Sanay. *Interpreti:* Christian Redl (Fred), Ann Gisel Glass (Alma), Rita Russek (Vera), Costanze Engelbrecht (Rita), András Fricsay (Theo), Gottfried Breitfuss (Benno), Hans-Eckart Eckhardt (Helmut), Nikolaus Dutsch (il benzinaio). *Produttore:* Uwe Schrader, Silvia Koller. *Produzione:* Uwe Schrader Filmproduktion in collaborazione con Bayerischer Rundfunk. *Durata:* 92'.

Drachenfutter
(Cibo per gatti)

Repubblica Federale Tedesca/Svizzera, 1987. *Regia:* Jan Schütte. *Sceneggiatura:* Jan Schütte, Thomas Strittmatter. *Fotografia* (b/n): Lutz Konermann. *Montaggio:* Renate Merck. *Scenografia:* Katharina Mayer-Wöppermann. *Musica:* Claus Bantzer. *Interpreti:* Bhasker (Shezad), Ric Young (Xiao), Buddy Uzzaman (Rashid), Ulrich Wildgruber (Udo, il cuoco), Wolf-Dieter Sprenger (Herder), Frank Oladeinde (Dale), Louis Blaise Londolz (Luois), Su Zeng Hua (Wang), Young Me Song (la moglie di Herder), Peter Maertens (l'impiegato). *Produzione:* Novoskop Film Jan Schütte (Hamburg), Probst Film (Bern), in collaborazione con Kuratorium junger deutscher Film, Hamburger Filmbüro Filmförderunssanstalt, prodotto per Zweites Deutsche Fernsehen. *Durata:* 75'.

Vzlomščik
di V. Ogorodnikov

VENEZIA '87

Le due anime di Comencini

Giovanni Buttafava

Ci sono artisti che si definiscono in rapporto a quel tanto di contesto che negano o dovrebbero negare, per quello che rifiutano. Un'arte del ritegno, più che dell'affermazione. Comencini è uno di questi. Il suo ultimo film, *Un ragazzo di Calabria*, è esemplare in proposito: quel che di autentico e di poetico c'è nel film è la sua semplicità (una qualità che in sé non significa nulla, se non rapportata a una complessità respinta), nel rifiuto di ogni prospettiva turistica, nello sprezzo delle precisioni ambientali *rétro*, come di ogni lenocinio legato al volto e alla personalità di un adolescente severo, quasi scostante nella sua cupezza. Ma nel film sono presenti anche due tentazioni costanti nell'opera del regista, che affiorano subito, a livello di sceneggiatura, e rimangono ad appesantire la scrittura registica: da una parte la seduzione del cinema di poesia, dell'*envolée* lirica, dall'altra l'impulso civile, la voglia di testimoniare un fervore politico intatto, e quindi Gramsci, e quindi l'ipercoscienza insensata affibbiata ai personaggi di Volonté e della moglie stessa (che di colpo si rende conto dei rapporti interni alla coppia, dopo anni di torpida acquiescenza al maschilismo mediterraneo).

Unico dei cineasti italiani cosiddetti 'minori', Comencini va letto contemporaneamente, per ogni film, proiettato sullo sfondo storico ed evolutivo della società e del cinema italiano di quel momento e insieme estrapolato dal quadro generale, assecondando la tendenza centrifuga insita in quasi tutte le sue opere. In Comencini coesistono due anime, ben rappresentate, con 'quel certo rigore' che sa tanto abilmente mantenere quando vuole, nei due protagonisti di uno dei suoi film più segreti, *Senza sapere niente di lei*: da una parte lui «fatto di fatti», e *perciò* ambiguo, dall'altra parte (anzi in controcampo, perché Comencini non sta a variare un codice convenzionale tanto vastamente accettato e si ancora al gioco del campo-controcampo) lei, che «odia i fatti», *quindi* è più vera e autentica, anche se sta spesso nel buio. I finali che si sbucciano uno nell'altro (possibilità di suicidio, omicidio, morte naturale) lasciano finalmente viva lei, pur incerta e dubbiosa. La soluzione del conflitto sta naturalmente nel raggiungimento di una più o meno dichiarata e accettata 'stilizzazione'. Comencini non è un grande stilista, un inventore, è un grande stilizzatore. Al questionario di «Libération»: «Pourquoi filmez-vous?», ha risposto: «Si dovrebbe piuttosto chiedere perché filmate ancora. Perché è il mio mestiere... Perché è il solo

Un ragazzo di Calabria **di Luigi Comencini. Qui accanto, Diego Abatantuono e Thérèse Liotard.**

che sappia fare... perché è divertente... perché è vario.... perché non ci si annoia... Perché un film è un'avventura... Perché dà l'illusione del potere... Perché un giorno ho visto *Il monello* e *Entr'acte*». Gli stessi argomenti che potrebbe sfoderare l'artigiano (il mestiere, il gusto della professione, il riferimento ai Grandi che hanno fatto scuola) sono anche i cardini della poetica del grande manierista.
Quali sono stati i codici espressivi, le 'maniere' che Comencini ha variato e 'allontanato'? Anzitutto il neorealismo (e la stagione del dopoguerra), e poi il post-neorealismo, il cosiddetto Nuovo cinema italiano (il boom, la congiuntura, la società del benessere), la stagione dell'impegno con il cinema politico, la commedia all'italiana. In ogni circostanza l'incontro con questi sistemi espressivi ha dato opere perfettamente consonanti con il loro contesto, ma anche 'spostate' verso nuove possibilità di variazioni, grazie spesso all'innesto di materiali o categorie formali estranee. Così la spregiata tintura 'rosa' apposta al grigio severo del neorealismo 'legittimo' sembra una variante strutturale mutuata dall'opera buffa, mentre film come *Mogli pericolose* sono autentiche commedie sofisticate di ascendenza quasi anglosassone. Negli ultimi anni la caduta di sistemi espressivi di referenza molto codificati porta Comencini a un esercizio sempre più difficile (per adeguate variazioni sul tema occorre un tema 'forte', anzitutto), con un'avvertibile perdita secca di atmosfere vitali *attorno* al film (esemplare in tal senso l'anacronismo 'a freddo' di *Cercasi Gesù*, che sembra svolgersi — nonostante i continui e insistiti riferimenti al reale — proprio nel vuoto).
C'è una gran differenza fra i due film 'storici' (guerra-dopoguerra) con la Cardinale, in qualche modo analoghi nel metodo di 'riduzione' per lo schermo dei due testi letterari di partenza: da una parte le bellissime geometrie emotive e spaziali della *Ragazza di Bube*, dove Comencini ha un ricco materiale di referenza, ancora vivissimo, da prosciugare con 'un certo rigore', secondo il consueto, per farne emergere una struttura triangolare sottilmente delineata; dall'altra parte, l'itinerario obbligato della *Storia*, che deve obbedire a una struttura seriale o miniseriale, procrastinando continuamente le scene madri che pre-esistono e incombono fin dall'inizio, attorno alle quali è costretto a reinventarsi pressoché dal nulla (dal nulla televisivo) un contesto storico-figurativo. In mezzo c'è un intervallo ventennale con commedie all'italiana e politiche sulle quali Comencini riesce spesso a intervenire, essenzializzando (*Delitto d'amore*), ma di cui deve anche subire le regole. Nei primi anni Sessanta, sul crinale estremo del post-neorealismo, alla vigilia dell'ondata 'politica' post-sessantottesca, Comencini riesce a trovare un equilibrio perfetto firmando il suo film migliore, *Tutti a casa*, fra naturalezza e convenzione.
Prima e dopo, l'opera 'seria' di Comencini si può dividere in due gruppi (ma non sottovalutate i film 'piccoli', il mestiere 'puro', anche se il regista li sprezza: *La tratta delle bianche*, per esempio, è un irresistibile cult-movie): i film 'pieni' e i film 'vuoti'. Quelli costruiti per via di porre, e quelli costruiti per via di levare: il meglio di Comencini va ricercato, ci pare, proprio nel secondo esercizio, ma per questo occorre un materiale un 'blocco di marmo' solido e ricco da scalpellare. Nel primo caso, invece, l'accumulo di materiali-convenzioni-linee narrative-decorazioni-personaggi presuppone una volontà affermativa che non corrisponde alla

volontà di ritegno, alla poetica della discrezione propria di Comencini. Come noto, universalmente riconosciuta è la grazia di Comencini nel trattare il tema dell'infanzia: ma anche nei suoi film di 'ragazzi' ci sono i 'pieni' (*Voltati, Eugenio*, per esempio, *Cuore*) e i 'vuoti'. Ma forte della propria capacità di sposare il punto di vista del ragazzo, eliminando sempre ogni tentazione di scovarne la *poesia* (mistificazione adulta), Comencini sa riscattare completamente anche film tendenzialmente ingombri di materiali decorativi: tipico il caso di *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano*, dove gli addobbi storici, i particolari d'epoca non rivestono o abbelliscono, sono solo fonte di continue sorprese. Perché per il ragazzo il mondo che ha intorno è sempre un'avventurosa scoperta, e Comencini riesce meravigliosamente a trasmettere questa sensazione al suo spettatore rispetto al film. «Perché un film è un'avventura». Quando Casanova cresce, subito i materiali decorativi ingombrano, saturano. Il capolavoro del genere è certamente *Le avventure di Pinocchio*, dove la stilizzazione è estrema e fa letteralmente il vuoto intorno ai personaggi, in un paesaggio provinciale italiano magnificamente rarefatto.

Possiamo anche formulare in altro modo la differenza sostanziale interna al gruppo dei film di ragazzi comenciniano. Da una parte c'è la tendenza a 'usare' il ragazzo per analizzare e giudicare il mondo degli adulti, dall'altra quella di ammettere (e magari non concedere) un mondo esterno, come puro ambiente convenzionale, e concentrarsi sull'analisi del ragazzo. Partire dal bambino o arrivare al bambino? Il discorso di ogni film di Comencini sull'infanzia sceglie coscientemente una delle due soluzioni. E quanto più il film porta al bambino, tanto più è felice. Il bambino ha sguardo scoperto e misterioso insieme, imita il comportamento dei grandi e insieme si permette di osservare il proprio, innocentemente, vero anche nella bugia, incapace forse di cogliere i grandi nessi del reale ma infallibile nell'appropriarsi del dettaglio... Ma non stiamo forse definendo la poetica di Comencini, grande manierista?

Un ragazzo di Calabria

Italia/Francia, 1987. ***Regia:*** Luigi Comencini. ***Sceneggiatura:*** Luigi Comencini, Ugo Pirro, Francesca Comencini, Demetrio Casile. ***Fotografia*** (colore): Franco Di Giacomo. ***Montaggio:*** Nino Baragli. ***Scenografia:*** Ranieri Cochetti. ***Costumi:*** Carolina Ferrara. ***Musiche:*** Concerto in sol maggiore RV532, Concerto in do maggiore RV425, Concerto in do maggiore RV558, Concerto in re maggiore RV93, di Antonio Vivaldi, eseguiti da I Solisti Veneti diretti da Claudio Scimone. ***Interpreti:*** Gian Maria Volonté (Felice), Diego Abatantuono (Nicola), Thérèse Liotard (Mariuccia), Santo Polimeno (Mimì), Giada Faggioli (Crisolinda), Jacques Peyrac (barista), Enzo Ruoti (autista), Jean Masrevery (il preside), Alessandro Casile (Pasqualino), Rosario Costantino (il dottore), Bruno Crisafio (Giacomino), Antonio Gangemi (Giosuè), Rosa Maria Giuffrida (giovinetta), Nicola Domenico Laganà (zio Peppino), Umberto Francesco Laganà (padre di Giosuè), Stefano La Motta (Toto). ***Produttore:*** Fulvio Lucisano. ***Produzione:*** Italian International Film, UP Schermo Video (Roma), Carthago Film, Canal Plus Production Général d'Images (Paris) con la collaborazione di RaiUno. ***Distribuzione:*** Iif. ***Durata:*** 106'.

VENEZIA '87

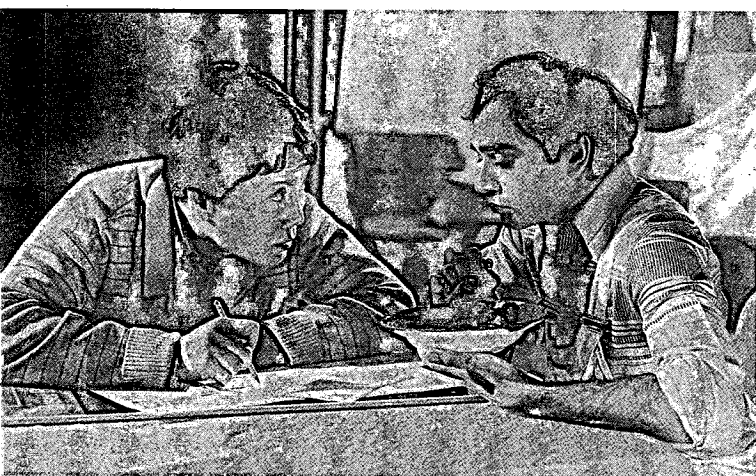
Tra attori finti divi e dilettanti

Lietta Tornabuoni

I finti divi e i dilettanti sono stati il fenomeno più interessante, tra gli attori visti alla XLIV Mostra del cinema di Venezia. Il momento rivelatore è arrivato nella stanza 42 dell'Hotel Excelsior al Lido affollata di cronisti italiani adoranti, distratti o frustrati, stretti in circolo di fronte a un Brian De Palma insonnolito, stufo, armato della videocamera leggera che gli serve a tenere il suo diario. I cronisti facevano domande, spesso incompetenti o sceme. Lui li filmava, mettendoli in turbato stato d'inferiorità. Tra le domande incompetenti, una suonava polemica: «Sfido che *The Untouchables* (Gli intoccabili) ha avuto grandi incassi negli Stati Uniti: con un simile cast di tutti i divi, All Stars...». De Palma s'è svegliato di colpo, irritato, sardonico: «All Stars? L'ultimo successo commerciale di Robert De Niro in America dev'essere *Taxi Driver*, roba di dodici anni fa. Kevin Costner, in America nessuno sa chi sia. Sean Connery ha avuto successo sul mercato americano quando faceva James Bond 007: ma da allora...».
In poche parole, ecco smentita e giustiziata tutta la mitologia europea e specialmente italiana intorno ai finti divi: attori magari bravi scambiati per star d'immenso successo e come tali esaltati, scritturati con compensi mai visti nel paese d'origine, circondati di leggenda, riveriti e strapagati per un'inerte apparizione di due minuti alla televisione o durante la serata di gala d'un festival, invitati con lusinghe e milioni a far parte di giurie o a dare prestigio a premiazioni, spiati dal pettegolezzo minuto, messi in cast con la convinzione di dare al film l'*international touch* e di conquistare quindi i mercati esteri.
Invece, no. A credere a De Palma (e non c'è motivo di non credergli) De Niro, Costner e Connery, come altri *habitués* della Cine-Colonia Europea quali Ben Gazzara, Harvey Keitel, Vincent Spano, Greta Scacchi o i vecchi Burt Lancaster, Liz Taylor e Jerry Lewis, non sono veri divi: non sono quelli che portano la gente al cinema, che fanno alti incassi, che hanno popolarità grande. Commercialmente, sul mercato internazionale servono a poco. Concretamente, servono magari a ottenere finanziamenti dalla Rai, da Reteitalia o dal cinema pubblico, i cui funzionari sono così facili da impressionare; servono a mettere insieme qualche coproduzione europea basata sull'equivoco comune. Artisticamente, capita che diano il risultato mediocre e svogliato offerto da Kathleen Turner e da Gabriel Byrne in *Giulia e Giulia* di Peter Del Monte, presentato fuori concorso alla Mostra: lei atona, gonfia, senza vibrazioni e senza luce, somigliante soprattutto a certe attonite cameriere friulane d'un tempo; lui scialbo, senza sguardo, trafitto dalla propria inespressività e oppresso da una parrucca riccioluta.

Giornalisticamente, succede che alimentino delusioni: ma chi diamine è questa cavallona annunciata come la splendente star Kelly McGillis, ma cos'ha fatto questo Timothy Hutton proclamato divo, ex giovanotto avvizzito e monotono col berretto blu alla Vittorio Taviani, ma perché dovremmo entusiasmarci per la coppia protagonista del melenso *Made in Heaven* di Alan Rudolph?
Bei dilemmi. Un dilemma migliore, a Venezia, riguardava Robert De Niro: interprete straordinario (del personaggio di Al Capone negli *Intoccabili*), oppure caricatura, macchietta? Grande attore o grande parodista? Dilemma malposto. Da tutte le interpretazioni recenti (anche in *Angel Heart* di Alan Parker, dove fa il Diavolo, come Jack Nicholson, altro attore del genere, fa il Diavolo in *Le streghe di Eastwick* di Miller visto a Venezia) pare di capire che De Niro abbia perduto fiducia nel suo mestiere inteso come strumento d'interpretazione dei sentimenti e del mondo, come lavoro collettivo; che, autoescludendosi da prove più totali, s'abbandoni alla vertigine del limitato e del micro, all'ebbrezza d'esercitare la sua strepitosa bravura in 'numeri', in tempi corti, in personaggi brevi. Dunque grande attore *e* parodista: più che una contraddizione, sembra una visione peculiare del recitare e della realtà.
Nessun dilemma paiono invece aver posto i moltissimi non-attori, dilettanti, semidilettanti che figuravano tra gli interpreti dei film presentati alla Mostra, in concorso o fuori concorso. Dilettanti bambini e ragazzi: quelli di *Au revoir, les enfants* di Malle, di *Lunga vita alla Signora!* di Olmi, di *Un ragazzo di Calabria* di Comencini, di *Vzlomščik* di Ogorodnikov, di *Le sourd dans la ville* di Dansereau. Semidilettanti: gli interpreti di *Drachenfutter* di Schütte, il pakistano Bhasker e il cinese Ric Young, tutt'e due di scarsissima esperienza ma adeguati al realismo desolato e affettuoso del film. Semidilettanti bravisssmi: Anton Androsov, il ragazzo sovietico eccellente protagonista di *Pljumbum, ili opasnaja igra* di Abdrašitov; Alessandra Corsale e Paola Agosti, interpreti nel primo straordinario episodio di *Quartiere* di Agosti della coppia di sorelle romane la cui vita viene segnata dallo stupro collettivo subito dall'una e ascoltato dall'altra, spettatrice bendata e impotente. La riuscita dei non-attori, si sa, ha poco a che vedere con loro stessi, dipende dal regista, come la quantità di

Lindsay Crouse e Guillaume Lemay-Thivierge

Gabriel Byrne e Kathleen Turner. Sotto, Kang-Soon-yeon; Anton Androsov. Sopra, Valeria Golino; Bernard Giraudeau e Laure Marsac.

Bhasker e Ric Young. Sopra, James Wilby e Hugh Grant; Charles Martin Smith, Kevin Costner, Sean Connery e Andy Garcia. In alto, Gian Maria Volonté e Diego Abatantuono; Melita Jurisic.

dilettanti e semidilettanti visti a Venezia dipende dal genere dei film: ma sarebbe forse precipitoso dedurre una rinascita del cinema su bambini e ragazzi o del cinema realista dall'accumulazione veneziana, più casuale che eloquente.
Tra gli estremi dilemmatici del non-professionismo e della grande bravura che divora se stessa, la giuria ha premiato il buon mestiere, prove di recitazione classica nelle due accezioni, asiatica e europea. In *Sibaji* di Kwon-Taek-Im, l'attrice coreana Kang-Soo-yeon risulta adeguata, commovente: ma chissà quanta parte di efficacia sta nella sua interpretazione, e quanta nella storia d'una ragazzina data in affitto come fattrice, e quanta nell'enigmaticità esotica, e quanto nei buoni sentimenti d'una giuria che riteneva doveroso attribuire almeno un premio a una cinematografia minore. In *Maurice* di Ivory, i giovani interpreti inglesi premiati ex-aequo, James Wilby e Hugh Grant, vanno benissimo, sono corretti, capaci, piacevoli, efficaci: ma anche a loro si estende quella sensazione di prevedibilità, meccanicità e stucchevolezza ormai provocata dal 'lavoro ben fatto' di Ivory, una costante in questo caso volutamente accentuata a contrasto con l'amore omosessuale che è la materia narrativa del film.
Novità, invece? Lindsay Crouse, protagonista americana di *House of Games* di David Mamet: attrice di scuola teatrale bravissima anche sullo schermo, ammirevole nei tempi e nell'ironia. Due attrici ragazze francesi quasi nuove, tutt'e due appartenenti al tipo che può sparire domattina senza lasciare troppi ricordi né rimpianti, ma tutt'e due disinvolte, seducenti, capaci di esprimere il mistero elusivo e provocante della femminilità ventenne: Laure Marsac in *L'homme voilé* di Bagdadi, Fanny Bastien in *Poussière d'ange* di Niermans. In quest'ultimo film si registra pure una mutazione di Bernard Giraudeau: l'attore carino, medio e poco memorabile diventa un convincente 'duro' romantico e disperato, un commissario di polizia pesto, sudicio, ubriaco e vincente, pronto a sostituire Alain Delon nel film noir commerciale. S'è visto invece un crollo repentino e si spera precario di Catherine Mouchet: l'interprete perfetta di *Thérèse* di Cavalier diventa in *Si le soleil ne revenait pas* di Goretta, nel personaggio d'una giovane contadina che esprime con santa letizia e ininterrotti sorrisi ottimisti la propria fiducia nel futuro, una caricatura manierata di Giulietta Masina.
Attori italiani? In *Gli occhiali d'oro* di Montaldo, Valeria Golino è stata giudicata vittima di miscast forse troppo in fretta, e forse in base a un'immagine troppo convenzionale della Ragazza Anni Trenta: nella goffaggine del film, nell'imbarazzo d'un personaggio non necessario inventato giusto per metterci pure una ragazza, la giovane attrice porta la propria originalità, una tensione nervosa e dubbiosa. In *Notte italiana* di Mazzacurati, Marco Messeri è un protagonista nuovo e simpatico: nel recitare il suo giovane avvocato intelligente, mite, non invadente, ironico, scoraggiato ma non rassegnato, un poco infantile, l'attore si rivela un interprete molto adatto ai personaggi maschili contemporanei non banali. In *Un ragazzo di Calabria* di Comencini, Diego Abatantuono conferma tutte le proprie possibilità, Gian Maria Volontè corre i rischi della macchietta. Ma, nella folla dei dilettanti o semidilettanti, gli attori italiani erano davvero pochi, nei film presentati alla XLIV Mostra del cinema di Venezia: e speriamo che non sia un sintomo, né un segno, né un simbolo.

Fred Astaire: al di là del mito, la tecnica

Ermanno Comuzio

Non si è aspettata la morte di Fred Astaire per parlare della sua eleganza, della sua lievità, della sua spontaneità, della sua capacità di far sembrare facile e senza sforzo tutto quello che faceva, ben sapendo l'applicazione e la fatica che i suoi esiti richiedevano. Per dire come fosse esigente con le sue partner e come partecipasse creativamente all'esecuzione dei numeri coreografici che lo vedevano protagonista; ed altro ancora. Le solite cose che si dicevano anche quando Astaire era in vita, tutte vere, sia chiaro, ma ripetute fino alla sazietà, e che si fermano alla superficie.
Mai, o quasi, si è cercato di definire il personaggio nelle sue caratteristiche, abbandonando il 'colore' della critica fatta soprattutto di aggettivi superlativi (senza dire della mitizzazione dei rotocalchi e del culto dei cinefili). L'effettiva eccellenza, anzi l'unicità, di questo attore-ballerino, da tanto tempo diventato un simbolo («Fred Astaire, ignorante e istintivo, è prima di tutto un'epoca, un gusto, una storia. In definitiva una cultura», scrisse Roberto Leydi nel 1954) in che cosa consiste? Poiché c'è altro, oltre al fenomeno divistico e di costume.
Senza dunque cadere in deliquio, per esempio, davanti ad Astaire che distoglie Ginger Rogers dall'idea del suicidio, sulla terrazza del casinò dove ambedue hanno perduto tutto (numero "Let's Face the Music and Dance", in *Follow the Fleet* [Seguendo la flotta, 1936] di M. Sandrich), o davanti a lui e a Cyd Charisse che mimano con *souplesse* il desiderio, volteggiando vestiti di bianco al Central Park (numero "Dancing in the Park", in *The Band Wagon* [Spettacolo di varietà, 1953] di V. Minnelli), cerchiamo di andare al di là del discorso impressionistico.
Si dovrà per forza parlare di *exploits* astairiani (e perciò di singoli espisodi) estraendoli dal contesto del film cui appartengono. D'altronde in molti casi Astaire è come Totò, i suoi film valgono perché c'è lui. Ma bisognerebbe proprio tentare di collegare la sua bravura tersicorea agli altri elementi del racconto, alla coreografia e alla

regia innanzitutto, ma si dovrebbe farlo anche per la musica e la scenografia. E per i produttori, la tecnica, la funzione del colore, dello schermo largo, degli effetti speciali. Il compito è impegnativo: qui, anche per l'economia dell'intervento, ci si limita a suggerire alcuni motivi. Occupandoci dell'Astaire che danza, lasciando stare dunque le altre sue attività di cantante (personalissimo, del resto), di attore (molto lepido nei musical, assai dignitoso nei film drammatici, come in *L'ultima spiaggia, Il piacere della sua compagnia, L'inferno di cristallo*), di pianista e di compositore.

Ballo, regia, coreografia e altro ancora

Astaire, dunque, partecipa alla coreografia, talvolta ufficialmente (cioè accreditato), talvolta no. Partecipa anche alla regia (mai accreditato). Il difficile, in questo campo, è stabilire dove arriva la regia e dove arriva la coreografia, chi e come decide di adottare una certa soluzione, di ballare così o cosà, di riprendere la scena in questo o in quest'altro modo, mettendo in rilievo quel movimento, carrellando su quel gesto, ecc. Le informazioni, al riguardo, sono praticamente inesistenti. Senza dire delle interferenze tra compiti abbastanza simili ma non identici (per esempio, coreografo e *dance director*). Alcuni numeri risultano *staged by*, qualcuno che è metà tra coreografo e regista: Hermes Pan, aiuto-coreografo di Dave Gould per *Flying Down to Rio* (Carioca, 1933, di T. Freeland) definì Gould una specie di *second-unit director*. Nei *credits* di *The Barkleys of Broadway* (I Barkley di Broadway, 1949, di C. Walters) la didascalia relativa alla coreografia è particolarmente elaborata: «Musical numbers staged and directed by Robert Alton».
È indubbio comunque che Astaire non è soltanto un esecutore; tutta la sua fatica (mai termine fu più appropriato per questo «malinconico professionista», com'è stato definito) smentisce quanto gli dice Judy Garland in *Easter Parade* (Ti amavo senza saperlo, 1948, di C. Walters): «Non sei altro che un paio di scarpe da ballo!». Prima di lui a determinare uno stile nei musical c'è Busby Berkeley, si sa, che con le sue lussureggianti costruzioni, i suoi sfrenati movimenti di macchina, le sue bizzarre angolazioni ci attira in un universo barocco dove la dichiarata dimensione di sogno assume un po' il sapore del delirio. Con Astaire la macchina da presa non è più esibita, anzi scompare, per cui i virtuosismi sono ora quelli del ballerino, non dell'obiettivo: come dice Claver Salizzato, uno dei pochissimi a essersi occupato della 'tecnica' astairiana (in *Ballare il film*, Savelli, 1982), la macchina da presa diventa spettatrice.
Con Astaire, insomma, l'attenzione è rivolta alla persona, al gesto, al ritmo del corpo, «ai rapporti simbolici tra i personaggi, ai loro

sentimenti e alle 'tensioni' (pantomimiche) che ne nascono». Ma la lezione di Berkeley non è disattesa, e Astaire va anzi più in là quando concepisce la danza come 'racconto', non come pura esibizione ballettistica staccata dal contesto; non pezzo chiuso da locale di spettacolo e da palcoscenico, dopo di che la vicenda va avanti per conto suo, ma ballo 'aperto' che abolisce il palcoscenico, o comunque lo lega alla storia raccontata in quanto tutto il mondo diventa un palcoscenico. A Berkeley, fra l'altro, alcuni film di Astaire rendono chiaro omaggio: vedi, per esempio, il finale di *Flying Down to Rio*, con le ragazze che danzano sulle ali di aeroplani in volo o, nello stesso film, il balletto di Astaire (appendice del numero "Carioca") su otto pianoforti bianchi con le code rivolte verso il centro, attorno al quale gli strumenti roteano come una torta tagliata a fette fatta girare sul suo piatto; o, ancora in *Top Hat* (Cappello a cilindro, 1935, di M. Sandrich) il numero "The Piccolino" con masse e movimenti di macchina abbinati a coreografie rutilanti con ragazze a schiera, a cerchio, ecc.
Se in Berkeley trionfa l'artificiosità, Astaire propone numeri semplici, spontanei, che sembrano nascere dall'improvvisazione. Già fin da *Flying Down to Rio*, che è il primo film del periodo Rko e il vero e proprio debutto dopo l'apparizione — nel ruolo di se stesso, in frac e cilindro — in *Dancing Lady* (La danza di Venere, 1933, di R. Z. Leonard), già allora, si diceva, Astaire propone la sua maniera disincantata di affrontare la danza. In una scena (ancora il numero "Carioca") è in un locale con Ginger Rogers e osserva le coppie che danzano sulla pedana ma non si può trattenere dal tamburellare con le dita su una balaustra vicino al suo tavolo, poi non resiste e si butta («Voglio provare a ballare questa roba»). Ne viene un passo-a-due su ritmo sudamericano in cui questo tipo di danza, pur attraverso le variazioni e gli arabeschi, le sospensioni di ritmo e l'immancabile ricorso a passi di 'tap' (tutte caratteristiche astairiane), è abbondantemente ironizzato, soprattutto nel particolare frivolo-mondano delle coppie unite fronte contro fronte (a un certo momento il cozzo della fronte della Rogers contro quella di Astaire è così forte che il Nostro barcolla).
Astaire comincia sempre senza parere. In *Top Hat* (numero "Isn't This a Lovely Day [To Be Caught in The Rain])?" intrattiene la Rogers in un chiosco, mentre fuori si scatena un temporale, e mentre canta ondeggia con le spalle, batte le mani a ritmo sulle ginocchia, e poi gli viene irresistibile alzarsi e fare dei passi a tempo, che diventano ben presto passi di danza. Si potrebbe sostenere che tra il canto e la danza, in Astaire, c'è lo stesso rapporto che intercorre tra il canto e la tromba in Louis Armstrong: per ambedue il canto è soprattutto un trampolino per arrivare alle rispettive, peculiari specialità.

«Ogni danza deve nascere spontanea da una situazione o da un personaggio, altrimenti non è che del music-hall», ha detto Astaire, sottolineando la sua conoscenza delle esigenze filmiche. Con naturalezza, quindi, secondo lo stato d'animo del personaggio, il Nostro attacca a ballare senza predeterminazione («Molte volte mi metto a ballare e non so come questo avvenga», dice alla Rogers in *Top Hat*): l'attacco 'morbido' è un modo, tra l'altro, per collegare il numero di danza alla vicenda e per farlo accettare 'con naturalezza' dal pubblico. Certe volte questo vale anche per la conclusione del numero: ancora in *Top Hat* (film che racchiude non poche occasioni utili per la valutazione del personaggio) il ballo sulla sabbia sparsa sul pavimento, per non svegliare la Rogers che dorme nell'appartamento sottostante, rallenta progressivamente, Astaire sbadiglia e si muove sempre più lentamente, finché si allunga piano piano nella poltrona più vicina e si addormenta. Anche in *The Belle of New York* (1952, di C. Walters, unico film astairiano non arrivato in Italia) il Nostro sparge sabbia sul pavimento e vi balla sopra con effetto 'soffice'.
Altre volte la danza continua anche oltre la conclusione logica: in *You'll Never Get Rich* (L'inarrivabile felicità, 1941, di S. Lanfield) Astaire, ballerino di professione chiamato alle armi, danza alla stazione accomiatandosi dalle girls della sua compagnia e il montaggio incatena l'inquadratura delle gambe di lui in movimento con le gambe di lui vestite con le uose da soldato, ancora in vena di sincopare i passi invece di marcarli semplicemente come i suoi commilitoni in formazione.

Il ballo di coppia, o della seduzione

L'improvvisazione (la supposta improvvisazione) è frutto naturalmente di una preparazione minuziosa. In *Ziegfeld Follies* (1946, di V. Minnelli), in un numero eseguito a fianco di Gene Kelly («The Babbitt and the Bromide») c'è un'autosfottitura. «Perché non improvvisiamo qualcosa?» chiede Astaire, e Kelly risponde: «Bene, per esempio il numero che stiamo provando da due settimane...». La danza spontanea, anzi, 'domestica', senza 'aura', è tipica del Nostro. In *The Gay Divorcée* (Cerco il mio amore, 1934, di M. Sandrich), in un'unica inquadratura Astaire, che è in una camera d'albergo, si veste cantando, segna il tempo sul caminetto, si guarda i piedi, che si muovono secondo il ritmo — quasi si meravigliasse lui stesso — poi, ballando, si infila la giacca, si mette una gardenia all'occhiello, prende al volo ombrello e bombetta, salta su un divano e su una poltrona, ed esce. In *Top Hat*, ancora in una camera d'albergo, ballando prepara un cocktail all'amico Edward Everett Horton (sugli accenti forti della musica preme a

tempo il sifone del selz), picchia sui mobili al passaggio, striscia i piedi o li batte energicamente a seconda del ritmo, urta una statuetta, la prende al volo e la coinvolge nella danza, e così via. Altre danze le possiamo chiamare 'improprie' in quanto di statuto non ben definito, come in *Shall We Dance?* (Voglio danzar con te, 1937, di M. Sandrich) quando Astaire passeggia sul ponte di una nave con un cane (preso a prestito) per 'attaccare' con la Rogers, la quale fa passeggiare il suo cagnolino avanti e indietro, sul ritmo discreto di una musica di Gershwin e con un movimento sempre più accelerato perché cerca di sfuggire all'assedio di lui, finché la cinepresa inquadra il cagnetto, stanco di star dietro al brusco va-e-vieni della padrona: il tutto senza una parola e con un andamento da balletto.
Si è citata spesso Ginger Rogers, la compagna di nove film della Rko e di uno della Metro. Il ballo di coppia gioca un ruolo risolutore in molti film di Astaire e indubbiamente la combinazione con la Rogers è ideale sia artisticamente che per la sintonia dei due temperamenti: i due, ballando, si mandano segnali in codice. È stato detto che i *pas-de-deux* dei due sono manifestazioni amorose. «Essi non sono soliti farsi effusioni... la loro reciproca simpatia scaturisce naturalmente, quando la situazione è matura per permettergli il primo ballo insieme: ogni tensione o mutamento d'umore, fra i due, passa attraverso quei brevi, ma emozionanti attimi in cui la cinepresa segue docilmente le evoluzioni della coppia, non vi sono parole o battute del dialogo che possano esprimere in modo più eloquente l'accordo (o il disaccordo) che così si stabilisce tra Astaire e la Rogers, sono i passi della danza, la sincronia dei corpi, quel gesto dell'uno a cui risponde immediatamente una modificazione, uguale e contraria, nella figura dell'altro, a fornirci gli elementi necessari per decifrare il grado di coinvolgimento cui è giunto, in quella parte del film, il loro rapporto» (Salizzato).
Gli esempi sono numerosi. Limitiamoci a ricordare la situazione di *The Gay Divorcée* (numero "Night and Day") in cui Astaire corteggia la sua compagna avvolgendola in un seguito di movimenti ritmici che mimano chiaramente la seduzione; lei tenta di sfuggire ed è ripresa nelle spire del ballo, cioè del desiderio, si allontana ed è riafferrata e riallacciata. In *Carefree* (Girandola, 1938, di M. Sandrich) il magnetismo esercitato dalla danza è reso esplicito, materializzato diciamo, in una scena di ipnotismo: psicanalista per signora, Astaire ipnotizza per cura la Rogers e poi la guida con le mani, senza toccarla, in un passo-a-due molto romantico e anche abbastanza conturbante; lui la 'dirige' (in senso musicale), l'attira o la fa indietreggiare, le fa fare delle giravolte, la immobilizza, ecc., e lei esegue i movimenti in trance.

Fred Astaire in *Silk Stockings*. Accanto, con Ginger Rogers in *The Gay Divorcée*.

Anche nei momenti più intensamente romantici, comunque, Astaire ha sempre scatti e tensioni nervose nell'attirare e nel distaccare (respingere) la sua compagna, come in "The Continental" (ballo di *The Gay Divorcée*, nel quale tra l'altro i due ballerini entrano nel cerchio, materialmente, come spesso accade nei film del Nostro — luogo circolare, pista, rotonda, ecc. — e insieme 'cerchio magico'): qui lui è addirittura languido, bacia la mano di lei, poi improvvisamente scatta con un colpo di tacco e passa a un episodio ritmatissimo.
Tra i due non c'è solo un fluido accordo, ma anche antagonismo. In "I'll Be Hard to Handle", numero di *Roberta* (1935, di W.A. Seiter) — sembra per la prima volta nelle danze di coppia — i due competono di brutto al punto che lei lo schiaffeggia e lui le pesta un piede volutamente. Altre volte la gara è più pacifica, come in *Shall We Dance?* in cui Astaire, che ha il ruolo di un ballerino classico dal nome e dall'accento russi, attacca una contaminazione tra balletto accademico e danza moderna, poi si ferma e guarda silenziosamente la Rogers, provocandola, e lei risponde, piuttosto tesa, col 'tap', ripreso da lui; poi, distesi, i due ballano all'unisono, prima separatamente poi uniti per mano (lei sul ritmo di base, lui sincopando) finché lui l'afferra per la vita e insieme si scatenano.
Astaire arriva al punto di ballare con la Rogers anche quando è con un'altra, come accade in *Carefree*, in cui c'è uno scambio di coppie e lui balla con una sconosciuta ma è visibilmente teso verso la sua partner abituale, impegnata con un cavalire provvisorio.
Si sa, fra l'altro, che Astaire a un certo momento si era stancato di venire sempre associato a Ginger Rogers nell'apprezzamento del pubblico, e cercava l'occasione di cambiare: il primo film senza di lei è stato il mediocre *A Damsell in Distress* (Una magnifica avventura, 1937, di G. Stevens), con una Joan Fontaine visibilmente negata alla danza (poi ci sono stati tre ritorni di fiamma).

La regia classica e il soggetto che danza

Il ballo di coppia coinvolge comunque tutte le altre partner del Nostro, più o meno con le stesse caratteristiche. È per esempio attravero i piaceri del ballo che Astaire riesce a sedurre la severa commissaria sovietica Cyd Charisse — in *Silk Stockings* (La bella di Mosca, 1957, di R. Mamoulian) — mostrandole dei passi prima solo, poi con una sedia come partner, poi facendola alzare e riuscendo a farla ballare, pur riluttante, fino a stabilire un'intesa melodiosa.
Non sempre comunque il ballo di coppia è accettato nella sua natura primaria di rapporto seriosamente sentimentale (*nothing secred* per Astaire, dotato di uno spiccato senso di ironia). Per

esempio in *Royal Wedding* (Sua Altezza si sposa, 1951, di S. Donen) egli balla nel salone di una nave con Jane Powell, lui in smoking e lei con un vaporoso abito bianco, e la prima metà della danza è 'seria'. Poi, dopo un inserto della nave che naviga nella notte col mare mosso, il pavimento si inclina ora a sinistra ora a destra, e i due scivolano da una parte e dall'altra sbattendo contro colonne e persone, facendo i conti con arance che cadono dappertutto, un tamburo che rotola e un divano semovente che si piazza dietro di loro e li raccoglie nel finale. In *Easter Parade* Astaire sembra parodiare, fra l'altro, le caratteristiche dei suoi balli romantici con la Rogers, ballando con una inesperta Judy Garland (lui in frac, lei nell'abito bianco in lungo con piume) che commette goffaggini, si scontra col partner, quasi lo strozza, perde le piume, ecc.

La presenza di Astaire non si esaurisce certo nei passi-a-due: benché sia un abile *porteur*, egli preferisce darsi da fare da solo. Certe volte manifesta questa tendenza al protagonismo entrando in competizione con la sua compagna o il suo compagno del momento o con altri, ch'egli vede spesso come concorrenti da eliminare, o altri se stesso da togliere di mezzo per essere il solo a primeggiare. Accade per esempio in *Broadway Melody of 1940* (Balla con me, 1940, di N. Taurog), in cui duella con il bastone con George Murphy; in *Second Chorus* (Follie di jazz, 1940, di H.C. Potter), dove non risparmia colpi cattivi contro Burgess Meredith; in *The Story of Vernon and Irene Castle* (La storia di Vernon e Irene Castle, 1939, di H.C. Potter) in cui umilia un ballerino grasso che balla, in una stazione, per il divertimento degli amici, schiacciandolo sotto il peso della sua superiorità. Ma la pagina più significativa dell'aggressività astairiana è il numero "Top Hat" nel film omonimo, quello della fucilazione dei 'concorrenti'. Val la pena di descrivere la conclusione, perché questo ci porta al discorso sulle connessioni fra danza, coreografia e regia:

Su un palcoscenico, sullo sfondo stilizzato della Torre Eiffel e di lampioni in prospettiva, uno squadrone di giovanotti in abito da sera balla facendo da corona ad Astaire in «top hat, white tie and tails», cioè cappello a cilindro, cravatta bianca e code, come dice la canzone leit-motiv. Lui li provoca, accenna passi che quelli ripetono, poi evidentemente si secca di queste presenze ingombranti e comincia a distaccarsene ballando un suo ritmo personale in contrappunto con quello degli altri.

1. Figura Intera. Astaire sincopa col bastone puntato a terra e battuto sul pavimento in tempo diverso da quello di base, in gara di velocità e di ritmo con i piedi (e col movimento dei giovanotti).

2. Campo Totale. Astaire, inquadrato più da lontano fa perno sul bastone e gli gira attorno.

3. Figura Intera. Il movimento di lui si fa più frenetico, e gli altri ballerini — momentaneamente sconfitti — si ritirano.

4. Campo Totale. Quasi in controluce, Astaire danza vorticosamente, solo, sullo sfondo illuminato. Dal fondo sorgono i ballerini, avanzando in ordine orizzontale fino a entrare nella luce. Astaire si volta verso di loro e imbracciando il bastone come un'arma da fuoco 'fucila' un uomo a un'estremità della fila, poi uno nel mucchio, poi un altro, poi un paio di seguito. Un uomo lo prende 'sparando' sopra la spalla, senza guardare, poi ne stermina altri sparando a mitraglia. Ne rimane in piedi uno che schiva tutti i suoi colpi.

5. Campo Totale (leggermente dal basso). Astaire afferra il bastone come fosse un arco e scocca una freccia immaginaria, che colpisce ed elimina l'ultimo superstite.

6. Campo Totale (frontale). Carrello avanti su Astaire trionfante.

La sequenza è conclusa dalla gag del Nostro, uscito di scena e venuto alla ribalta per ringraziare, che fa il gesto di scoccare una freccia contro il pubblico.

È chiaro come, in questa scena teatrale, le soluzioni ballettistiche vadano di concerto con la conduzione complessiva della sequenza. Mark Sandrich (il regista di cinque film Rko e uno Paramount) non è un direttore particolarmente creativo e si limita soprattutto a seguire il protagonista nelle sue evoluzioni (la cinepresa, anche quando non si può parlare di movimenti di macchina, non è mai praticamente ferma, e 'corregge' continuamente il tiro per tenere in campo il personaggio in movimento). Da notare anche che per il periodo Rko una sola cinepresa è in funzione, mentre più tardi — col periodo Mgm la dialettica delle inquadrature è resa più facile dal montaggio fra i risultati di diverse riprese.
Comunque, per il citato numero di *Top Hat* sono responsabili oltre ad Astaire e a Sandrich anche il produttore Pandro S. Berman, che imposta con intelligenza la politica 'musicale' della Rko; il giovane coreografo Hermes Pan, che un po' cede idee all'amico Astaire, un po' ne prende; il navigato compositore Irving Berlin, che fornisce la musica originale ed è consultato e sollecitato ampiamente da Astaire per le sue esigenze.
Anche nel periodo più ricco di soluzioni filmiche, comunque, persiste in diversi numeri, per contro a quelli elaboratissimi (i balletti-racconto, che contrapponiamo ai balletti-performance) la semplicità 'spartana' dell'inquadratura, quella frontale che esclude il gioco campo-controcampo, e al massimo si sposta sull'asse (più vicino, più lontano) e concede qualche piccola variazione di angolazione (leggermente dall'alto, leggermente dal basso). Praticamente è ignorato il concetto del montaggio e sono escluse le intercalazioni, che possono distrarre l'attenzione. La regia classica di queste

situazioni è concepita dunque solo in funzione del soggetto che danza; come faceva dal canto suo, e con i suoi risultati, Charlie Chaplin, anche Astaire si opponeva alle scene troppo elaborate.

I metodi di lavoro

Tutto questo non costituisce però una 'normativa'. Col regista Potter e col coreografo Pan, in *Second Chorus* (produzione Paramount) Astaire raggiunge il massimo della semplicità svolgendo un intero numero di ballo ("I Ain't Help to That Step", con Paulette Goddard) in un'unica inquadratura; ma prima, per il periodo reputato più 'arcaico', risolve sequenze similari con un discreto numero di inquadrature. La regola, piuttosto, è che ciascuna di esse è lunga e spesso ricca di notevole dinamismo interno: come nel citato numero "The Piccolino" di *Flying Down to Rio*, risolto in un'unica inquadratura in cui si va dai piedi di Astaire e della Rogers che 'entrano nel cerchio' al loro ballo di figura, seguito con ampio carrello in uno spazio piuttosto vasto.
Fino a un certo punto, quindi, non ha molta importanza che un ballo sia fatto di una, due o cinque inquadrature. Di solito ci sono 'stacchi' per distanziare la visione e inquadrare con sufficiente libertà le 'volate' in senso laterale del ballerino e della coppia, con ampie escursioni spaziali a sinistra o a destra; e riprese più ravvicinate quando la danza è più intima, dunque più raccolta, o si impernia attorno a un centro fisso.
In certe situazioni la narrazione è composita: nella sua prima parte, articolata come un racconto, il citato numero "Let's Face the Music and Dance" (in *Follow the Fleet*) annovera molte inquadrature (Astaire perde tutto al gioco, tenta di consolarsi con delle donne che gli voltano le spalle, sale sulla terrazza del casinò, passeggia nervosamente, saluta diversi *habitués* ma questi tirano diritto facendo mostra di non conoscerlo, estrae la pistola per uccidersi, scorge la Rogers che si inerpica sul parapetto per buttarsi di sotto e corre a fermarla); la seconda (il balletto vero e proprio) è risolta tutta in due inquadrature (praticamente una, poiché la prima, brevissima, è preparatoria).
In genere, man mano che Astaire procede nella sua carriera (anche per il procedere della tecnica) la realizzazione dei suoi numeri si fa più complessa (a un certo momento — a partire da *Swing Time* [Follie d'inverno, 1936, di G. Stevens] — entrano gli effetti speciali); c'entrano anche la politica produttiva della Metro e le personalità di registi come Minnelli o Donen. Ma anche Sandrich è capace di riprese elaborate, come nel numero "Slap That Bass" di *Shall We Dance?* in cui Astaire 'improvvisa' una serie di passi e di evoluzioni nella sala macchine di una nave basandosi sul ritmo degli stantuffi,

Con Vera-Ellen in *La belle de New York*

Con Cyd Charisse in *The Band Wagon*

prima su un metro anapestico (due brevi e una lunga) e poi su un galliambo (due brevi e due lunghe), successivamente variati (◡ ◡ ◡ – e – – –). È un numero molto complesso, in cui la musica-rumore (fatica originale di Gershwin) offre un supporto ricco di possibilità alle incessanti invenzioni del ballerino e dei suoi coreografi Pan e Harry Losee, nonché alle soluzioni scenografiche di Van Nest Polglase (quindici inquadrature in tutto).

Naturalmente, quando la personalità del regista è forte, Astaire deve fare i conti con lui e perde un po' della sua autonomia (anche se, in definitiva, gode di tanto prestigio che anche quelli sono pronti ad accettare i suoi suggerimenti). In genere, per lo meno nel primo periodo, le danze sono previste in sede di sceneggiatura, e Astaire comincia a lavorarci anche due mesi prima dell'inizio delle riprese. Si fanno riunioni con il produttore, lo sceneggiatore, il musicista e il coreografo (il regista, dunque, arriva più tardi). Musicista e paroliere cambiano o adattano la partitura (talvolta è lo stesso Astaire a mettere mano alla musica), ballerino e coreografo imbastiscono i movimenti. All'epoca di Hermes Pan (collaboratore sistematico fino al 1939, poi saltuario), Astaire costruisce il numero assieme al fidato coreografo (il quale, nel caso di ballo di coppia, prende il posto della donna) provando e riprovando in sala con un pianista che ripete per loro (molto bravo, per adeguarsi istantaneamente alle richieste); poi arriva la partner vera e Pan le insegna i passi facendo la parte di Astaire, finché quest'ultimo subentra. Il lavoro fatto non viene mostrato ad alcuno finché il risultato non è praticamente definito. Importante è la coscienza che questi artefici hanno di quel che stanno facendo: «Eravamo sempre consci della macchina da presa», afferma Pan.

Il lavoro è molto duro, Astaire è esigente davvero come tramanda la leggenda. Eleanor Powell testimonia che prima di realizzare il balletto "Beguin The Beguine", per *Broadway Melody of 1940*, per un'ora e mezzo Astaire le fa ascoltare con attenzione, e con pari attenzione l'ascolta lui, la musica di Cole Porter («e sì che si trattava di un pezzo che conoscevamo ambedue già bene», commenta la ballerina). E Bing Crosby da parte sua, compagno di Astaire in *Holiday Inn* (La taverna dell'allegria, 1942, di M. Sandrich) afferma di aver provato un numero trentotto volte.

Oltre che alla collaborazione con il coreografo (continuata anche con Robert Alton, Eugene Loring, Nick Castle; meno soddisfacente con Roland Petit, che in *Daddy Long Legs* [Papà Gambalunga, 1955, di J. Negulesco] appare un po' greve nelle sue pretese 'classiche' e si sfoga soprattutto nei balletti-sogno di Leslie Caron, mentre i numeri restanti sono coreografati dallo stesso Astaire e da David Robel), si è accennato anche a quella con lo scenografo. «Lavoravamo in stretta unione con lo scenografo» ricorda lo stesso Astaire

nella sua autobiografia, *Step In Time*, e Pan racconta che Van Nest Polglase, il creatore della scena del periodo Rko, veniva a chiedere a lui e ad Astaire come volevano il numero, «e ce lo disegnava seguendo più i nostri desideri che quanto indicato nel copione».

La danza con gli oggetti

Insomma attribuire le quote di paternità dei risultati è arduo, anzi, impossibile. Pragmatico, come i veri grandi *professionals* di Hollywood, il Nostro partecipa, anche senza toccare la macchina da scrivere e la cinepresa, a tutta l'impresa-film. «Io seguo molto da vicino la realizzazione dei miei film» ha lasciato scritto. «Lavoro al soggetto a alla sceneggiatura. Studio col regista la realizzazione dei numeri musicali». Perché non fa addirittura il regista? — vien da chiedersi. La risposta l'anticipa lui stesso: «Se oltre a questo facessi la regia propriamente detta, mi caricherei di una tale mole di lavoro supplementare che non ce la farei materialmente a inventare nuovi passi».
Comunque sia, la presenza di un regista 'vero' a un certo momento si fa sentire. È soprattutto col passaggio alla Metro in un periodo in cui questa casa, per la spinta del produttore Arthur Freed, rinnova la commedia musicale arricchendola di nuovi orpelli, di nuovi talenti e di una vitalità nuova. Dopo aver mollato la Rko, quando i tempi per la piccola gloriosa casa sono cambiati (anche Mark Sandrich se ne è andato, dopo un litigio), e dopo alcune esperienze sparse che lo lasciano insoddisfatto, Astaire viene scritturato dalla Metro con un contratto a lungo termine. Il suo primo film targato Mgm — a parte una fuggevole esperienza del 1940 — è *Ziegfeld Follies*. È l'incontro con Vincent Minnelli, con cui realizzerà alcuni dei momenti più esaltanti della storia del musical; così nel film citato come in *Yolanda and the Thief* (Yolanda e il re della samba, 1946) e in *The Band Wagon*.
Ma sono di questo periodo anche *exploits* oltremodo interessanti in cui Astaire è diretto da Charles Walters, Stanley Donen e Rouben Mamoulian. È l'epoca dei lunghi, elaborati, racconti ballati (i *pas d'action*, secondo la terminologia accademica), realizzati senza risparmio di mezzi che, anche quando partono da situazioni teatrali, si avvalgono della massima libertà spazio-temporale.
Di esempi ne potremmo fare molti. Citiamo solo i numeri "This Heart of Mine" (Astaire è un imbroglione che si introduce in un ricevimento di Vip per rubare gioielli, ma s'innamora della derubata) e "Limehouse Blues" (Astaire è un cinese miserabile che si innamora di una bella compatriota e viene ucciso perché vuol regalarle un ventaglio), ambedue di *Ziegfeld Follies* ed ambedue di ventidue inquadrature lunghe e articolate (notevole, del secondo

numero, una danza di ventagli che ha la precisione fantastica degli spettacoli orientali); la lunga e sofisticata sequenza del sogno, "Dream Ballet", di *Yolanda and the Thief* (Astaire è un ladro combattuto, in un ambiente esotico dalle forti suggestioni coloristiche e dinamiche, tra il suo amore per il denaro e quello per la derubanda); il famoso numero "Girl Hunt" di *The Band Wagon* (Astaire è un investigatore privato, tipo Mike Hammer, diviso tra una bionda finta ingenua e una bruna finta perversa, ambedue interpretate da Cyd Charisse): cinquantadue inquadrature piene di personaggi, di luoghi, di cose, di trovate, di suoni, di scatti, con tanto di *narratage* stile film nero americano e con molta ironia.
In questi numeri lussureggianti giocano molto gli interventi degli altri collaboratori del film, evidentemente. Personalmente preferiamo quegli episodi, magari meno fastosi, in cui le invenzioni (coreografiche e ballettistiche) del Nostro hanno più modo di imporsi, di diventare protagoniste. Ci riferiamo specialmente alla proprietà spiccatamente astairiana di danzare con gli oggetti e alla vena surreale di molte *performances*.
Particolare è la maniera in cui Astaire entra in rapporto col mondo che lo circonda, danzando con gli oggetti in mezzo ai quali si trova e da cui si lascia ispirare, rendendoli partecipi della sua danza. Le cose del quotidiano entrano dunque a far parte dell'immaginario ritmico del Nostro perché non c'è bisogno, per lui, di sollecitazioni auliche, di spunti 'nobili'; molto americano, in questo, nonostante la precisione accademica dei suoi balli in cui fonde il classico con una forma particolare di *modern dance* che possiamo chiamare 'danza integrale'. È noto, fra l'altro, che Serge Lifar considerava Astaire uno dei due o tre più grandi ballerini del mondo.
Gli oggetti sono dei formidabili meccanismi dinamici, basta saperli vedere e utilizzare. Tipico l'episodio di *Let's Dance* (Torna con me, 1950, di N.Z. McLeod) in cui il Nostro impersona un danzatore di varietà rimproverato dal proprietario del locale dove si deve esibire perché non ha mai tempo per le prove, e allora egli dimostra che non ci vuole molto, che le prove si possono fare dappertutto, imbastendo su due piedi una danza scatenata in cui si avvale delle poltrone del luogo, delle scale, delle colonne, del pianoforte, specie di quest'ultimo, e non solo per suonarlo, ma percuotendolo in contrattempo con mani, piedi e testa.
Ricordiamo, a questo proposito, il balletto con l'attrezzeria di un palcoscenico vuoto in *Broadway Melody of 1940*; quello con un portabiti di legno e con gli attrezzi di una palestra in *Royal Wedding*; l'ombrello maneggiato come una mazza da golf e il soprabito usato come la *mantilla* del torero in *Funny Face* (Cenerentola a Parigi, 1957, di S. Donen); il balletto acrobatico con Janis Paige, attorno, sopra e sotto un tavolo, concluso dal volo dei due

appesi a un lampadario, di *Silk Stockings*; il coinvolgimento in una affermazione di vitalità degli attrezzi di un lustrascarpe e delle attrazioni di una *penny arcade* in *The Band Wagon*.
Uno dei balletti più rappresentativi della capacità di Astaire di sfruttare le cose circostanti è "Drum Crazy" di *Easter Parade*. Il Nostro entra in un negozio di giocattoli per acquistare un pupazzo di stoffa da regalare all'amata, ma un ragazzino glielo porta via sotto il naso. Richiesto di cedere il pupazzo, rifiuta. Allora Astaire 'improvvisa' una danza un po' folle strabiliando il ragazzo con una girandola di trovate, inserendo se stesso e i giocattoli del negozio in una eccitante sarabanda: batte tamburi con bacchette, con i piedi, con la testa; suona una batteria di tamburi-giocattolo con le rispettive bacchettine, swingando da perfetto batterista; marcia su un ritmo militare con un tamburo al collo (ma le bacchette se le picchia anche in testa); immobilizza il ragazzino caricandolo di giocattoli; poi va alla cassa piroettando, paga e prende il pupazzo, trovando ancora il tempo di segnare i ritmi col bastone, ed esce giulivo.
Sotto un certo aspetto, appare più interessante ancora un altro numero dello stesso film, "Stepping Out with My Baby". Astaire danza con alcune ragazze, facendo roteare il bastone, ma questo glielo portano via. Il bastone gli ripiomba fra le mani, cadendo dall'alto (com'è tipico del Nostro, viene afferrato per la punta e il manico batte il tempo sul pavimento), ma a questo punto il dato 'reale' del palcoscenico va a farsi benedire ed esplode il fantastico. Infatti ora Astaire si muove in rallentato, mentre boys e girls sullo sfondo si muovono a velocità normale (la musica segue il movimento del corpo di ballo, è Astaire ad allungare i tempi). E ancora viene messo in evidenza il gioco del bastone, che si vede ora volteggiare in *ralenti*.

Scarpe con le ali e a testa in giù sul soffitto

Il surreale, dunque. Il numero in cui gli oggetti e il fantastico si combinano in modo particolarmente creativo è probabilmente "Shoes with Wings On" di *The Barkleys of Broadway* (coreografia Hermes Pan e Astaire, anche se il coreografo in carica è Robert Alton, che cura tutti gli altri numeri del film). Tentiamo una descrizione di questa allegra versione, priva di lugubre magia, di *Scarpette rosse*:

1. Campo Totale. Un negozio di scarpe da ballo, pieno di gente che si prova diversi tipi di calzature. Un giovanotto chiede ad Astaire, il calzolaio, di fare una modifica alle sue scarpe bianche. Quando tutti se ne sono andati, Astaire chiude la porta del negozio e va dietro il

Con Leslie Caron in *Daddy Long Legs*. Sopra, in *Top Hat*. Accanto, con Lucille Bremer in *Ziegfeld Follies*.

bancone, sul quale appoggia le scarpe bianche (tutti i movimenti sono seguiti da opportune carrellate).

2. Piano Americano. Le scarpe bianche si mettono a ballare da sole sul bancone, osservate con stupore da Astaire.
3. Figura Intera, angolata leggermente da sinistra. Astaire afferra le scarpe, si siede su una panca e le calza. Muove i piedi a ritmo, come se le gambe agissero per conto loro, senza partecipare col resto del corpo. Ma subito le scarpe lo trascinano giù dalla panca e lo costringono a ballare, anche se lui si afferra al bancone cercando di resistere. Un 'carrello indietro' lo inquadra al centro del negozio, mentre balla con espressione allarmata, finché rovina a terra.
4. Primo Piano. Astaire seduto per terra. Si sente la sua voce cantare (lui rimane a bocca chiusa): «Quando metto le scarpe con le ali / L'inverno se ne va, è primavera / Quando metto le scarpe con le ali / La città va a ritmo e il mondo va a rime...». Astaire si alza e mima le situazioni suggerite dalla canzone, poi balla conciliato con il potere delle scarpe, partecipando con tutto il corpo.
5. Piano Americano. Sul bancone dietro ad Astaire due paia di scarpe bianche si mettono a ballare da sole.
6. Campo Totale. Su un mutamento del ritmo, le scarpe dal bancone saltano per terra, ed Astaire balla in contrappunto con loro.
7. Piano Americano, leggermente angolato da destra. Un altro paio di scarpe bianche salta da solo dallo scaffale, poi una dopo l'altra altre quattro paia saltano a ritmo sul pavimento.
8. Campo Totale. Le scarpe girano in cerchio attorno ad Astaire. Questi, ballando, scavalca il bancone, ne esce con una scopa e si prepara a prendere le scarpe a scopate. Si rivolge contro due scarpette da balletto classico, che ballano sulle punte, sferrando potenti colpi di scopa — sugli accenti musicali — senza mai prenderle. Allora imbraccia la scopa come fosse un'arma da fuoco e mitraglia tutte le scarpe, che però continuano a ballare in fila orizzontale. Dall'interno del bancone Astaire prende due pistole.
9. Piano Americano. Astaire con le due pistole in mano.
10. Campo Totale. Astaire spara, le scarpe volano in alto e lui danza euforico, sparando per aria.
11. Piano Americano. Sul bancone, da sinistra a destra, avanzano in fila le scarpe. Astaire spara come al bersaglio del tiro-a-segno, facendo precipitare le scarpe colpite dietro il bancone.
12. Figura Intera, leggermente angolata da destra. Sempre ballando, Astaire fa saltare in aria le scarpe che ha ai piedi e sparando le prende al volo una dopo l'altra, poi getta una pistola contro lo scaffale, facendo crollare diverse scarpe, e l'altra contro la vetrina, mandandola in frantumi.

13. Figura Intera, frontale, leggermente dal basso. Astaire conclude la danza in una serie di giravolte, ma dall'alto gli piovono addosso decine di scarpe. Carrello avanti su viso attonito di Astaire.

Molti altri sono i momenti in cui il nostro dimostra di non accettare passivamente l'universo ma di rinnovare continuamente il suo rapporto con le cose, foriero di sempre nuove scoperte: «La lucidità del suo gesto è tanto sensibile al possibile quanto al reale» (Alain Masson): ed eccolo evadere tranquillamente dalla piatta realtà, svincolarsi dal mondo dei sensi, sempre con quel suo sorriso da ragazzo un po' scapato che rifugge dalle responsabilità e coltiva cocciutamente il fantastico.
Citiamo il numero di *Roberta* in cui Astaire 'suona' le mani guantate degli amici, disposte su doppia fila a semicerchio davanti a lui, come fossero i tasti di una doppia tastiera dell'organo; il contrappunto con le sue tre ombre ("Bojangles", in *Swing Time*) che, dopo aver riflettuto fedelmente i movimenti del Nostro, continuano per conto loro; l'uso delle maschere (in *Shall We Dance?*, numero omonimo: Astaire ha perso i contatti con Ginger Rogers, ma la sua infatuazione per lei lo spinge a far indossare a tutte le girls del suo balletto una maschera che riproduce le fattezze dell'amata, finché la Rogers si infila tra le ragazze, mostrandosi e celandosi, e Astaire ha il suo da fare a scoprirla tra tutti quei visi uguali); gli specchi che riflettono dieci Astaire in miniatura — "Puttin' on the Ritz", in *Blue Skies* (Cieli azzurri, 1946, di S. Heisler) — mentre lui vi balla davanti a grandezza naturale; la negazione della legge di gravità in "You're All the World to Me" di *Royal Wedding*. Qui Astaire, tornato a casa dopo una serata in cui ha rivelato il suo amore alla ragazza che gli piace, danza estasiato con la fotografia dell'amata davanti agli occhi. Nel suo subcosciente riaffiora a un tratto il ricordo di quanto gli aveva detto un giorno la ragazza, appassionata ballerina: «Quando sono felice mi sento di danzare anche sul soffitto!». Eccolo allora improvvisare, abbandonando il pavimento, salire sempre ballando sulle pareti e infine danzare a testa in giù sul soffitto.

Cosa ha dimostrato Fred Astaire?

Riconoscibilissime costanti si inseguono di film in film, nel complesso delle fatiche astairiane, a prescindere dal regista e dalle diverse circostanze. Fred Astaire è un ballerino-autore, uno che passa da un ruolo all'altro ma soprattutto da uno stile all'altro (il tip-tap, il tango, l'one-step, lo slow, il galop, il valzer, il jazz e anche il rock'n'roll, debitamente parodiato) mantenendosi tutto

sommato fedele a se stesso, alla sua natura di danzatore completo, creativo. Egli sa comandare al suo corpo e fargli eseguire ciò che vuole, anche le cose tecnicamente più difficili, controllandolo costantemente con l'intelligenza e innestando nel *ballo d'école*, di cui conserva forme riconoscibili come l''arabesque' e il 'jeté', personalissime soluzioni della danza 'libera'; il suo impegno è sempre stato quello di scavalcare gli steccati e di fondere classico e moderno, Europa e America. «Vorrei poter unire la tecnica del balletto classico col calore e col ritmo di questa danza» dice lui stesso, nelle vesti di un ballerino classico, in *Top Hat* a proposito di un ballo moderno del nuovo continente.

Sì, al di là del mito, Astaire merita di restare nella memoria per come ha trasposto le sue qualità dalle tavole del palcoscenico — dov'era già affermato, assieme alla sorella Adele — al set cinematografico. La sua è probabilmente la più completa e la più consapevole danza concepita per lo schermo della storia del cinema. Altri ce ne sono stati, prima di lui, a esercitarsi in questo campo, e altri dopo. Tra questi ultimi, il nome di Gene Kelly è il più noto. È indubbia l'influenza che Astaire esercitò su Gene Kelly, il quale uscì dalla sua scuola pur distaccandosi dallo stile del maestro per un comportamento più libero, più sensibile forse agli influssi del balletto classico. Kelly resta debitore al Nostro di parecchi elementi caratteristici dei suoi balli (anche lui balla con le cose, anche lui usa l'elemento fantastico) ed anzi porta a fondo la tendenza di esprimere danzando i conflitti interiori del personaggio.

A parte queste considerazioni, vorremmo sottolineare quella che è una caratteristica oltremodo interessante della danza di Astaire, che è solo sua: la presenza del tempo sincopato e del contrattempo come componente fissa, anzi come marchio di fabbrica. Tutte le sue danze sono basate su una estrema mutevolezza dei tempi (con grande soddisfazione professionale dei suoi musicisti, stimolati di volta in volta a soluzioni originali, dunque a uscire dalla *routine* dei tempi rigidi). Astaire ritma dunque la musica variandone continuamente l'articolazione in un estroso sincopato, pur basandosi sempre sul tempo fondamentale: l'origine strettamente ritmica dei suoi balli è manifesta anche in un episodio di *Royal Wedding* in cui egli fa assumere diverse velocità a un metronomo, finché il tempo che gli piace di più gli ispira di getto una danza.

«Non ho mai voluto dimostrare nulla» Astaire ha lasciato scritto. È uno degli atteggiamenti del suo *understatement*. In realtà ha dimostrato come si possa verificare anche sullo schermo — particolarmente sullo schermo — che il balletto significa davvero percepire lo spazio attraverso il movimento; meglio ancora, capire lo *spazio* attraverso il *tempo*. Che sono, guarda caso, le dimensioni del cinema.

L'antropologo cineasta

Silvia Paggi

La percezione del sensibile opera in maniera selettiva per cui noi dirigiamo l'attenzione in maniera intelligente sull'insieme che si trova alla portata dei sensi. La nostra attenzione cosciente è guidata dal filo conduttore dei nostri pensieri che ci relaziona ad alcuni aspetti del mondo sensibile nella misura in cui questi rientrano nel nostro interesse o riescono a suscitarlo. Gli elementi del sensibile immediato non solo sono selezionati e interpretati intelligentemente, ma si trovano continuamente miscelati con le immagini mentali. Nell'osservazione visiva diretta si può dire che noi operiamo una scelta ed elaboriamo un montaggio mentale di elementi presi dalla realtà immediata e dal nostro vissuto. Questo modo di procedere, di cui non ci rendiamo conto coscientemente, fa sì che nella vita di tutti i giorni noi non diamo al sensibile la stessa importanza che gli diamo al cinema. Nella ripresa cinematografica il sensibile, già in parte selezionato, s'impone all'attenzione e costringe a osservare in un modo diverso da quello dell'osservazione diretta.
L'indagine etnografica si è sviluppata attraverso l'uso di una catena metodologica formata da osservazione diretta/linguaggio/scrittura: l'osservazione diretta dell'etnografo sul campo viene coadiuvata e completata da informazioni (linguaggio) e da annotazioni sia scritte che grafiche che costituiranno gran parte della sua 'memoria'. Il ricercatore sa che le conoscenze acquisite durante l'indagine verranno veicolate tramite la lingua scritta o parlata e tenderà, perciò, più o meno consciamente, a selezionare i dati rispetto alla loro possibilità di essere in tal modo comunicati. L'osservazione che si sviluppa nell'elaborazione di un film, invece, tiene conto che l'immagine veicola i dati audiovisivi stessi cui è affidata la significazione globale del processo filmato. Inoltre, durante l'indagine l'etnografo verifica e arricchisce le proprie osservazioni dirette con l'aiuto d'informatori del posto.
Se ciò può essere fatto col supporto di una registrazione cinemato-

grafica è probabile che scaturiscano elementi nuovi e diversi in quanto il modo di osservare degli informatori, spesso agenti nel processo stesso, non è uguale a quello dell'etnografo che osserva necessariamente in modo coerente con la propria cultura. Dalle diverse procedure seguite può essere influenzata la direzione stessa dell'inchiesta, che è determinata dai dati acquisiti e memorizzati.
Una serie di circostanze ha fatto sì che per lungo tempo, e ancora oggi in larga misura, le spedizioni di ricerca sul campo non abbiano introdotto il mezzo di registrazione cinematografica nella loro strumentazione, mentre l'uso della registrazione cinematografica per le manifestazioni musicali e linguistiche si è imposto più rapidamente, anche a costo di grandi sforzi pratici ed economici.
La cinematografia fu introdotta più rapidamente, fin dai suoi inizi, solo per registrare alcuni comportamenti difficilmente descrivibili con altri mezzi, come ad esempio la danza, dove il supporto cinematografico non solo fissa l'avvenimento nella sua completezza ma ne permette anche una visione reiterata difficilmente possibile dal vivo. Nel caso poi di azioni eseguite ad alta velocità, solo la possibilità di ripresa al rallentatore permette di discernere le varie fasi del movimento. Inversamente, un processo che si dispiega molto lentamente nel tempo sfugge all'osservazione diretta mentre è reso comprensibile dall'uso della ripresa accelerata che condensa gli eventi evidenziando le fasi salienti e i percorsi.
Al di là di questi usi particolari, però, la registrazione cinematografica è stata, per lo più, concepita come un film, un'opera compiuta che descrive un processo precedentemente analizzato. Una serie di condizionamenti relativi al funzionamento tecnico della ripresa cinematografica possono aver contribuito, fino a non molto tempo fa, al mantenimento sia del primato metodologico dell'osservazione diretta sia della concezione del film come sintesi dell'indagine etnografica condotta con i metodi classici. Le cineprese meccaniche avevano un'autonomia di meno di un minuto, dopo di che andavano ricaricate per la ripresa successiva.
La pellicola era, ed è ancora, molto costosa e il suo sviluppo richiede tempo. Inoltre, non vi era la possibilità di registrare il suono in sincrono con l'immagine direttamente durante le riprese. Perciò il cineasta, costretto a interrompere frequentemente la ripresa, applicava una strategia economizzatrice, registrando solo le fasi salienti del processo ed effettuando un montaggio discontinuo.
Il salto qualitativo che è stato compiuto negli ultimi anni dalle tecniche di registrazione cinematografica e videografica accresce e allarga le possibilità d'impiego di questo tipo di osservazione. Le moderne cineprese hanno una ben più grande autonomia di registrazione continua e sono dotate di un sistema che permette di

prendere direttamente i suoni in sincrono con le immagini. La videoregistrazione su nastro magnetico comporta, con costi inferiori, una maggiore autonomia di ripresa e l'enorme vantaggio di poter visionare immediatamente il materiale registrato. In generale, i costi e il volume d'ingombro della strumentazione sono notevolmente diminuiti. Queste nuove condizioni permettono un uso dei mezzi audiovisivi nella ricerca sul campo effettivamente più ampio e strategicamente diverso.

Messa in scena e auto-messa in scena

La nozione di auto-messa in scena degli esseri filmati deriva, come caso particolare, dalla constatazione più generale della tendenza degli individui a mettersi in scena per sé e per gli altri in ogni comportamento della vita sociale, dal più meccanico al più spirituale. Questa ritualizzazione diffusa nei comportamenti umani fa sì che ogni atto viene fatto per essere 'visto' ed è in sé fortemente caratterizzato rispetto all'etnia di appartenenza, al sesso e al rango sociale.
Quest'ottica deve molto anche all'etologia che ha messo in rilievo tutto un sistema di significazioni, di segnali comunicativi, di meccanismi che permettono la sopravvivenza e la riproduzione di una specie in un dato ambiente, reiterandone la solidarietà sociale. Assumere un determinato comportamento serve quindi a esplicitare una serie d'informazioni che costituiscono un Ego nella sua relazione particolare con altri e con il suo ambiente etnico.
Se il comportamento sociale umano può essere letto come una continua messa in scena, tanto più questo punto di vista diviene importante nella considerazione dei rapporti che intercorrono tra cineasta e persone filmate nella realizzazione di un film etnografico o di documentazione sociale in genere. Il principio che sottende questa cinematografia, se confrontata alla costruzione di un film di finzione, è quello di voler rendere una situazione di vissuto reale utilizzando il reale stesso nel momento in cui si manifesta. Di conseguenza l'etno-cineasta cercherà di limitare il più possibile il suo intervento per non influenzare il normale svolgimento del processo in corso. Un film non di finzione risulta, così, dall'incontro e dalla compenetrazione di due messe in scena: quella del cineasta e quella delle persone filmate.
Le attività umane si presentano sempre come un insieme simultaneo di operazioni materiali, posture e gestualità, nonché, come si è visto, di aspetti rituali. A seconda dei casi, la stessa auto-messa in scena degli esseri filmati può mostrare la predominanza di uno di questi aspetti sugli altri, benché, comunque, la loro co-presenza non possa essere annullata. Sta al cineasta decidere se con la

propria messa in scena tenderà a sottolineare gli stessi caratteri dominanti sottolineati dall'auto-messa in scena, lasciandosi, per così dire, condurre da questa o se invece vorrà sottolineare maggiormente altri aspetti. Non è sempre facile decidere quale sia il carattere predominante in una data situazione né rinunciare a mostrare proprio la molteplicità di significazioni che costituisce la ricchezza del reale.
Nel caso della cinematografia documentaria il margine d'improvvisazione durante le riprese è molto più ampio che per un film di finzione a causa dell'autonomia dell'auto-messa in scena, dell'atteggiamento non dirigista del cineasta e della conoscenza più o meno approfondita del processo che egli ha prima delle riprese. A questo proposito, Jean Rouch consiglia di riflettere prima, dopo, ma mai durante.
Rispetto alle scelte di messa in scena, è utile distinguere i processi di tipo ripetitivo dalle manifestazioni singole, irripetibili. I primi sono facilmente osservabili per lungo tempo prima delle riprese e permettono anche la registrazione separata di alcune fasi durante processi simili. Ad esempio, John Marshall, nella sequenza sulla caccia boscimane alla giraffa, non potendo riprendere tutte le fasi del processo nella loro reale successione temporale, ha montato fasi con caratteristiche analoghe, relative a cacce diverse.
Questa strategia di messa in scena non può essere adottata nel caso di manifestazioni che non presentano la possibilità di ripetere la ripresa cinematografica e l'etno-cineasta si trova, così, di fronte ad altre scelte: se è possibile raccogliere informazioni preliminari su come si svolgerà il processo, potrà grosso modo elaborare la propria messa in scena e in base a ciò improvvisare, poi, la ripresa; se non ha alcuna idea di ciò che accadrà può decidere se è più valida una sua osservazione diretta o se non sia il caso di filmare comunque, improvvisando un'osservazione cine-etnografica che potrà essere rivista e analizzata in seguito.
Il film d'esplorazione, così come è stato definito da Claudine de France, adotta invece come metodo d'indagine la meticolosa registrazione preliminare proprio nel caso di processi ripetitivi, per arrivare a un insieme di materiali discussi e analizzati che potranno eventualmente costituire il punto di partenza per un successivo film d'esposizione.

'Profilmia'

«La nozione di 'profilmico' è stata creata da Etienne Souriau per designare "tutto ciò che esiste realmente al mondo (...) ma che è destinato in modo particolare all'uso filmico; specificamente: tutto ciò che si è trovato davanti alla cinepresa e ha impressionato la

pellicola". Noi abbiamo ripreso questa nozione applicandola essenzialmente alle attività dirette e indirette delle persone filmate la cui auto-messa in scena è, coscientemente o no, creata dal processo di osservazione cinematografica»[1].

La presenza di qualcuno che filma modifica inevitabilmente il processo che si vuole filmare. La cinematogafia è per l'etnologo uno strumento di conoscenza e, come tale, non può sfuggire ai problemi, ampiamente dibattuti in ambito filosofico, inerenti la conoscenza del reale, così come non può sfuggirvi l'osservazione diretta dell'etnografo.

Al di là di queste considerazioni sulla neutralità degli strumenti della conoscenza, il fenomeno della 'profilmia' dipende, in larga misura, dalla consapevolezza che si ha di essere filmati. Perciò, si è talvolta fatto ricorso all'uso della 'cinepresa nascosta' che ruba le immagini all'insaputa dei soggetti filmati. Questo particolare modo di procedere, da un lato non può essere generalizzato né facilmente applicato nelle diverse situazioni, dall'altro comporta una serie di limiti che finiscono col creare più problemi di quanti ne risolvano.

Il fenomeno del comportamento 'profilmico' è stato spesso sopravvalutato, soprattutto se si pensa che anche la sola presenza di un osservatore esterno al processo lo modifica in misura difficilmente determinabile. A volte, è possibile che lo modifichi in misura anche maggiore della presenza di un cineasta che, avendo un'occupazione precisa, può creare meno il problema di occuparsi di lui, mentre ci si dovrà far carico di un ospite apparentemente disoccupato. Il più delle volte, se la presenza di un osservatore estraneo è ammessa, lo è anche con la sua strumentazione. L'integrazione dell'etnografo nella comunità studiata, la sua accettazione, pur con uno statuto speciale, sono le condizioni che più garantiscono rispetto al sorgere di manifestazioni dovute esclusivamente alla sua presenza. Il tentativo di far dimenticare l'attività estranea dell'etnografo non passa attraverso il suo offuscamento ma, piuttosto, attraverso l'accettazione e la collaborazione.

Il nucleo del proplema sta, dunque, nella relazione che s'instaura tra l'etno-cineasta e le persone che vuole filmare. È evidente che una troupe cinematografica con materiale ingombrante ha meno possibilità di essere accettata e di non influire pesantemente sullo svolgimento del processo in corso che non una sola persona alla cui presenza si sia da tempo abituati. Inoltre, in ogni cultura vi sono situazioni in cui gli interessati non permettono di essere filmati e

---

[1] Claudine De France, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Editions de la Maison de Sciences de l'Homme, 1982.

altre in cui lo permettono solo a determinate condizioni. Ci sono esperienze che possono essere filmate ma non proiettate davanti ai protagonisti o nella loro comunità come, ad esempio, i fenomeni di possessione che, se proiettati in presenza dei 'posseduti', possono innescare nuovamente, e in modo talvolta per loro pericoloso, la crisi di possessione. Alcuni rituali sono vietati a una parte della popolazione, per cui possono essere filmati ma non possono essere proiettati in presenza di appartenenti alla parte di popolazione per cui sono vietati. Vi sono casi in cui gli interessati permettono di filmare a fini di studio ma non acconsentirebbero a una proiezione pubblica di tali documenti. A volte, non è tanto la presenza della cinepresa quanto lo status del cineasta a originare il divieto: basta la presenza di una sola persona di sesso 'sbagliato' nella troupe cinematografica per vedersi interdire l'accesso a determinate attività.

La presenza della cinepresa

Il fatto che le persone filmate siano ben al corrente del programma, che lo condividano e vi collaborino è una delle situazioni più valide per cercare di diminuire lo scarto tra ciò che si vuole filmare e ciò che si filma. Una strategia che può essere adottata consiste nell'abituare le persone alla presenza della cinepresa di modo che, a un certo momento, se ne disinteressino e, quasi, se ne dimentichino. Una volta acquisito un programma di collaborazione tra cineasta e persone filmate, per cui queste metteranno tutto il loro impegno per la buona riuscita del film, sarà proprio questo impegno che le porterà a modificare il consueto svolgimento delle attività. Le stesse scelte di messa in scena possono ingenerare sostanziali cambiamenti nell'auto-messa in scena proprio in funzione della collaborazione instaurata: il mantenimento di un'inquadratura fissa, ad esempio, può indurre gli agenti a controllare i loro movimenti nello spazio, e una ripercussione frequente si ha anche rispetto alla concatenazione temporale degli eventi che vengono ripuliti e accorciati in funzione delle presunte possibilità della ripresa. Nelle attività tecniche o rituali che seguono un programma rigido, necessario e ben determinato a priori, in modo tale per cui una serie di gesti sono ormai stereotipati, le modificazioni 'profilmiche' insorgono meno che non nel caso di attività che si svolgono più liberamente, senza un programma rigido rispetto alla gestualità e alla concatenazione delle varie fasi.
I fenomeni di 'profilmia' non possono, dunque, essere eliminati ma possono essere controllati e ridotti alle loro manifestazioni meno appariscenti. Assumere la 'profilmia' come un fenomeno intrinseco e indissociabile da qualsiasi registrazione audiovisiva non 'rubata'

è fondamentale al fine di ridurne gli aspetti giudicati più deleteri. «Il fatto umano per eccellenza forse non è tanto la creazione dell'utensile quanto l'addomesticamento del tempo e dello spazio, vale a dire la creazione di un tempo e di uno spazio umani. (...) Il ritmo delle cadenze e degli intervalli regolarizzati si sostituisce alla ritmicità caotica del mondo naturale e diventa l'elemento principale della socializzazione umana, l'immagine stessa dell'inserimento sociale, al punto che la società trionfante ha per cornice solo una scacchiera di città e di strade su cui l'ora guida il movimento degli individui»[2].
Queste considerazioni sull'organizzazione del tempo e dello spazio umani riguardano qualsiasi attività, da quella più meccanica a quella più ritualizzata. Riuscire a rendere in un film la ritmicità propria di quel soggetto in quell'attività o dei soggetti tra loro equivale a rendere il tempo e lo spazio organizzati dai soggetti stessi nelle loro attività. Continuità e discontinuità, contiguità e distanza, sono i rapporti che creano, nell'insieme degli agenti e dei loro oggetti, il tempo e lo spazio specifici del processo in corso. Spazio e tempo nella percezione quotidiana come in quella filmica sono sempre associati in quanto il tempo è sempre relativo a uno spazio.

Tempo filmico e tempo reale

Fino a quando la cinepresa non interrompe la registrazione siamo in presenza di un tempo filmico di durata identica al tempo reale dell'azione filmata. Quando la durata filmica non è uguale alla durata reale dell'azione ciò può essere dovuto a una differenza di velocità di scorrimento della pellicola nella cinepresa e nel proiettore (rallentato/accelerato) oppure al montaggio di sequenze costruite accostando diverse inquadrature. Il montaggio cinematografico è un trucco che produce un effetto di continuità laddove, al momento della ripresa, vi era solo discontinuità. «Oggi siamo così abituati al montaggio che a nessuno verrebbe in mente di mettere nell'elenco dei trucchi (o degli 'effetti speciali') una manipólazione così comune e così diffusa»[3].
Le determinazioni spazio-temporali condizionano la messa in scena dell'etnologo-cineasta impegnato con un atteggiamento non dirigista a restituire il più fedelmente possibile l'organizzazione delle fasi del processo così come è messa in scena dagli agenti stessi.

---

[2] André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 1977.
[3] Christian Netz, *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1975.

Bisogna essere in grado di distinguere nel processo osservato lo spazio che è organizzato in modo necessario allo svolgimento dell'attività dagli elementi la cui presenza è facoltativa o casuale, determinando anche se la disposizione dei vari elementi, la loro orientazione reciproca, è libera o obbligata. Il caso più elementare è rappresentato da un solo agente che esegue un'attività corporale riflessiva e che forma, quindi, lo spazio intorno a sé con i suoi stessi movimenti. Dal momento in cui l'attività è svolta come minimo da un agente e da un dispositivo si forma una catena spaziale determinata dalla necessità del contatto tra gli elementi per l'esecuzione del processo. In tutti i casi di attività di tipo cooperativo, sia tecnica sia rituale, s'instaura una catena spaziale che può essere visibile, in quanto avviene un contatto concreto tra gli agenti, o invisibile, in quanto la relazione spaziale tra i vari agenti non necessita di un contatto di tipo materiale.
Difficilmente il cineasta può situarsi, per così dire, tra gli anelli della catena, sia essa visibile o invisibile, senza perturbare in maniera grave il processo. Questo spazio inoccupabile corrisponde ad altrettanti punti di vista preclusi alla ripresa. L'inquadratura della catena permette di mostrare l'insieme degli elementi concatenati che intervengono nel processo, mentre l'inquadratura del solo polo operativo dell'azione singola non mostra che un nucleo della concatenazione.
Se i parametri dell'organizzazione dello spazio in cui si svolge una attività sono quelli di contiguità e distanza tra l'agente e l'oggetto della sua attività o tra i vari agenti, tra loro e con i loro oggetti, i parametri dell'organizzazione nel tempo delle varie fasi del processo sono quelli della consecuzione immediata e della pausa. Anche in questo caso si può parlare di catene e concatenazioni e distinguere tra quelle necessarie all'esecuzione del processo e quelle facoltative o casuali.
Una catena temporale vera e propria tra due fasi si ha quando esse devono necessariamente conseguirsi, pena la compromissione dell'attività stessa. In ogni caso il cineasta eviterà d'interrompere la registrazione durante il passaggio tra due fasi strettamente concatenate di una operazione. Le attività umane presentano, inoltre, quelli che si chiamano tempi deboli e tempi morti, periodi in cui le azioni diventano puramente ripetitive o cessano momentaneamente. Normalmente, questi sono i primi tempi che il cineasta omette nella registrazione, per non annoiare il pubblico e non sprecare pellicola registrando azioni ritenute non necessarie alla comprensione del processo stesso. Recentemente però questo atteggiamento è stato criticato in quanto se è vero che tali momenti non sono necessari all'esecuzione materiale di una data attività, è vero anche che l'antropologo non s'interessa alle attività uma-

ne dal solo punto di vista tecnico-esecutivo ma in quanto comportamenti.
Togliere tutti i tempi deboli e morti da un processo equivale a darne, ai fini antropologici, un'immagine distorta. D'altra parte non si può concepire di girare sempre in tempo reale. Quindi, una serie di compromessi dovranno essere fatti al fine di restituire le attività umane nella loro complessità: con le loro fasi salienti ma anche con i loro retroscena e i loro tempi deboli e morti, almeno indicativamente.

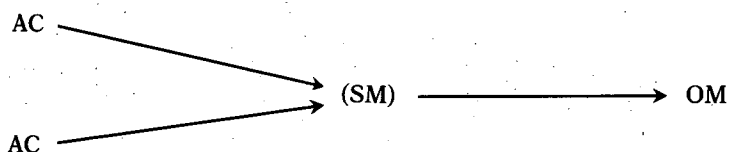
Restituzione delle tecniche (materiali, corporali e rituali)

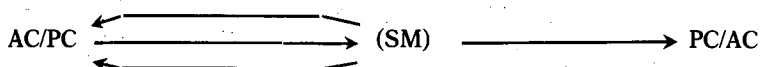
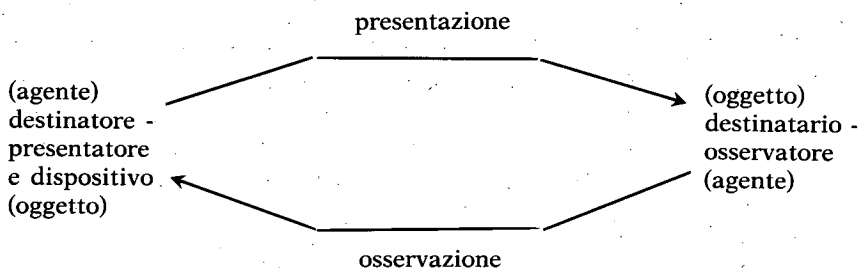
Considerata rispetto al proprio oggetto, una tecnica corporale ha come finalità dell'azione dello strumento corporale, attrezzato o meno, il corpo stesso. Se lo strumento corporale agisce su se stesso, siamo in presenza di una tecnica corporale riflessiva. Una tecnica materiale si può distinguere per l'esteriorità e la materialità dell'oggetto che l'agente manipola, direttamente o per l'intermediazione di attrezzi. Le tecniche rituali possono avere la forma sia delle tecniche corporali che di quelle materiali, sia di entrambe, ma ciò che le distingue è che la loro finalità è quella di essere 'viste' da uno o più spettatori, visibili o invisibili. Ciò contribuisce a far sì che siano tra le manifestazioni più adatte a essere filmate in quanto l'auto-messa in scena è già predisposta in modo spettacolare.
La distinzione tra agente e oggetto, o destinatario, accomunati nella finalità del compiersi del processo, serve a mettere in luce i loro reciproci rapporti di prossimità e orientazione. La funzione di strumento o di oggetto dell'attività dell'agente può essere assolta da vari elementi in maniera permanente o provvisoria, e anche variare di volta in volta rispetto a uno stesso elemento a seconda delle necessità dell'azione. Claudine de France propone il seguente schema per evidenziare il ruolo dell'oggetto nella suddivisione delle diverse attività:

oggetto	**interno**	**esterno**
corporale	tecniche corporali (riflessive)	tecniche corporali (non riflessive)
materiale		tecniche materiali

Da questo schema derivano le seguenti relazioni tra l'agente (A) corporale (C) e l'oggetto (O) materiale (M), considerati con o senza la mediazione dello strumento materiale (SM):

AC ———————— (SM) ————————→ OM

e per le tecniche materiali collettive:

Nelle tecniche corporali le relazioni possibili dipendono dalla riflessività o meno del processo:

AC/PC ⇄ (SM) ————————→ PC/AC

Lo schema delle tecniche rituali che Claudine de France propone riflette il fatto che, in questo caso, l'oggetto è rappresentato da destinatario, visibile o invisibile, del rito:

Tutte le tecniche in cui è necessaria la presenza di un agente risultano, come si è visto, intrise di tutti i vari aspetti che l'azione

corporale comporta, da quelli fisici a quelli psichici e sociologici. Il punto di vista che privilegia un aspetto sugli altri deriva unicamente dalle necessità di analisi e riproduzione che determinano le strategie di messa in scena dell'antropologo-cineasta. Queste stesse possono variare all'interno dello stesso documento e seguire man mano diversi fili conduttori, spostando l'attenzione, di volta in volta, su un diverso aspetto del processo in corso.

La colonna sonora

Non esiste una concezione di 'campo sonoro' equivalente a quella di 'campo visivo', mentre invece si parla di 'campo sonoro' rispetto alla sua coincidenza o meno col 'campo visivo'. Nel film si possono distinguere i suoni (parole, rumori e musiche) che appartengono alla realtà di cui vengono mostrate le immagini, o di cui si suppone potrebbero venir mostrate in quanto appartengono al contesto del film, da quelli che sono indipendenti dalla realtà mostrata, come la musica d'accompagnamento o il commento. Ciò non significa che non ci siano legami artistici o di significato tra questi registri esterni e la realtà mostrata, ma solo che non possono essere considerate registrazioni effettuate a partire da tali fonti.
È noto che nel cinema di finzione, ma anche in molti documentari, questa corrispondenza non è sempre reale in quanto i suoni vengono spesso registrati in un momento diverso dalla ripresa visiva e costruiti per ottenere un buon livello di verosimiglianza: basti pensare al fatto che spesso le voci non appartengono agli attori le cui immagini compaiono sullo schermo. La messa a punto nel dopoguerra dei registratori di suoni magnetici e soprattutto, una decina di anni dopo, la comparsa di strumentazioni leggere e dei transistor, che permettono la sincronizzazione delle immagini e dei suoni registrati direttamente durante le riprese, ha modificato radicalmente le possibilità della cinematografia, soprattutto documentaria.
Il parlato originale di un film etnografico, nel momento in cui viene proiettato per un pubblico di lingua diversa da quella dell'etnia filmata, pone il problema della sua traduzione. La soluzione migliore sembra ancora essere quella dei sottotitoli che disturbano la percezione della immagine ma conservano i suoni originali. L'uso del parlato nel film riguarda però, come si è visto, anche dei registri aggiunti, per lo più sotto forma di un commento con la funzione di spiegare tutta una serie di cose che non risultano dalle immagini o dal parlato diretto. I rischi di etnocentrismo e di contraffazione sono, in questo caso, particolarmente evidenti. Il commento può ingombrare il film, rompendo l'equilibrio immagine/suono, nella pretesa non solo di voler illustrare le immagini,

ma anche di voler dire tutto ciò che non può essere mostrato. Esso è già di per sé un registro dichiaratamente estraneo alla registrazione del reale mostrato e può inoltre assumere un valore snaturante non solo per il suo contenuto ma per il modo, necessariamente denotato, in cui questo contenuto interviene nell'espressione filmica. «In una visione a distanza di tempo del documentario etnografico italiano, le immagini reggono, mentre il testo è quanto di più alienante si possa immaginare. (...) La stragrande maggioranza di questi documentari etnografici ha una musica d'autore altrettanto etnocentrica del testo verbale»[4].
Se il commento va quindi, usato con attenzione, lo stesso si può dire della presenza nella colonna sonora di musiche che non rientrano nella realtà delle manifestazioni mostrate. Proprio perché non bisogna sottovalutare l'alto livello espressivo che la musica riveste, si deve tener presente che essa aggiunge significato non sempre coerentemente.

Il dibattito metodologico

Il rapporto tra cinema e antropologia non è affatto definito e risente di quell'antagonismo tra scienza e arte che si è spesso manifestato anche in altri ambiti, soprattutto a livello dei testi scritti. La dinamica di questo rapporto, che Rouch definisce «una messa a punto con il metodo delle approssimazioni successive», testimonia del tentativo di raggiungere una metodologia specifica per il film etnografico che rifletta i modi del pensiero antropologico. Numerosi realizzatori, sia singolarmente sia riuniti negli organismi nazionali e internazionali, hanno contribuito alla costruzione di metodi le cui divergenze riflettono le differenti ottiche con cui affrontano i problemi che, nel corso degli anni, sono stati identificati.
Uno dei nodi centrali della discussione verte sul se e come il cinema possa entrare a far parte della strumentazione di ricerca scientifica nell'ambito delle scienze sociali. «Anzitutto bisogna definire cosa s'intende usualmente per ricerca scientifica, anche quella cinematografica. S'intende il rilevamento pertinente di dati informativi (secondo un presupposto teorico o un'ipotesi empirica) sistemati metodicamente (cioè scientificamente) ai fini di una definizione di norme e leggi che ampliano il campo di conoscenza (cioè il fine proprio della ricerca scientifica). Questa definizione è valida anche per la ricerca cinematografica, cioè, con il mezzo cinematogra-

---

[4] Diego Carpitella, *Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni,* in «La ricerca folclorica», n. 3, Brescia, Grafo, 1981.

fico»[5]. Altri realizzatori, come Luc de Heusch, ad esempio, negano valore di ricerca scientifica alla cinematografia che deve invece riuscire a sintetizzare gli elementi più significativi di un processo precedentemente conosciuto e analizzato, per assolvere il suo compito più importante che è quello della comunicazione, grazie al contatto immediato con l'uomo che riesce a stabilire al di là delle parole e che ne fa un linguaggio sociologico universale.
La fedeltà della registrazione rispetto al reale viene in particolar modo messa in causa soprattutto quando l'etno-cineasta decide di far ricostruire un avvenimento appositamente per il film. Questa decisione può essere determinata da esigenze filmiche o dal fatto che il processo in questione non verrebbe mai eseguito durante il periodo di soggiorno sul campo del cineasta. Mentre né Flaherty né Boas esitavano a cambiare il reale andamento di un processo per poterlo filmare, Griaule era invece sostanzialmente contrario alle ricostruzioni, che limitava ad alcuni casi strettamente necessari. Oggi questa posizione è largamente condivisa, come testimonia, ad esempio, il criterio di autenticità delle informazioni contenute in un film etnografico che Lajoux definisce come la registrazione di fatti umani esistiti realmente e che si sarebbero verificati nello stesso modo e nello stesso momento anche senza la presenza dell'etno-cineasta. Il problema dell'obiettività del mezzo cinematografico rispetto alla soggettività del realizzatore è, come si vede, al centro del dibattito metodologico e, oltre alle 'regole' dell'Institut fur den Wissenschaftlichen Film di Gottingen, molti realizzatori ritengono che nella costruzione di un film di ricerca etnografica non si debbano seguire gli stessi criteri del film destinato al grande pubblico.
Un altro problema metodologico fondamentale verte sul se la realizzazione del film etnografico debba essere affidata a un'équipe composta dal cineasta e dall'etnologo oppure se queste due funzioni debbano convogliare nella sola persona dell'etnografo-cineasta. Sembra che oggi la tendenza principale sia quella di riunire in una sola persona le capacità necessarie, come hanno da tempo sostenuto Jean Rouch e Margaret Mead.
È indubbio, comunque, che l'antropologo debba avere una certa conoscenza delle specificità del linguaggio cinematografico anche nel caso in cui la realizzazione venga affidata a un cineasta, con il quale deve instaurare una strettissima collaborazione, quasi da divenire una sola persona. La scelta di lavorare con un'équipe

---

[5] Diego Carpitella, *Informazione e ricerca nel film etnografico italiano (1950-1976)*, in «Giornate del film etnografico italiano (1950-1975)», Roma, Associazione italiana di cinematografia scientifica, 1977.

cinematografica sul campo pone diversi problemi anche rispetto all'introduzione di più persone estranee che non hanno, per lo più, a disposizione il tempo necessario per farsi accettare dalle persone filmate.

Al punto in cui è giunto il dibattito, non viene neanche più contemplato il caso in cui l'etnologo affidi la registrazione cinematografica interamente nelle mani di registi e operatori che, per quanto abili nel loro mestiere, non potrebbero avere un'ottica antropologica nella visione dei processi in corso. La cinematografia viene oggi spesso usata anche per condividere e approfondire le analisi antropologiche assieme ai protagonisti stessi, sia visionando e discutendo insieme a loro le immagini filmate, sia facendoli partecipare alla realizzazione del filmato stesso in maniera più o meno diretta.

Se non esistono regole che possano definire univocamente una precisa metodologia per la realizzazione del film etnografico, esiste però la possibilità di applicare consapevolmente metodologie differenti per film destinati a un uso differente. Sono gli obiettivi scientifici che si propone che devono indurre l'antropologo-cineasta a determinare i criteri in base ai quali operare. Tra le varie scelte metodologiche possibili, Claudine de France individua due tendenze fondamentali che possono considerarsi opposte ma non esclusive. Una consiste nell'utilizzare il film come uno strumento di esposizione di risultati acquisiti precedentemente nel corso dell'indagine, l'altra nell'usarlo come un mezzo d'esplorazione dei dati del reale.

L'atteggiamento che porta a filmare solo dopo aver lungamente osservato e analizzato si basa su un postulato metodologico che considera l'osservazione diretta, immediata, come il necessario punto di partenza. Lo scopo del film d'esposizione è di presentare l'idea che il cineasta si è fatta di un processo come risultato di un'indagine preliminare che costituisce il momento essenziale dell'elaborazione del film stesso. Il film d'esposizione classico è per lo più post-sincronizzato, montato a posteriori e si basa su un atteggiamento direttivo del cineasta sulle persone filmate che lo costringe a parlare continuamente con loro. Come si vede, questi aspetti correlati determinano anche la continua occultazione del processo d'osservazione.

Il procedimento del film d'esplorazione, invece, si basa sull'idea di una stretta collaborazione tra cineasta e persone filmate che, a partire dall'osservazione comune delle immagini registrate, costruiscono, man mano il film. «Tre ordini di fatti sembrano, dunque, essere all'origine della generalizzazione della pratica esplorativa: l'esistenza di processi ripetuti; la possibilità tecnica di ripetere la registrazione continua di questo processo; quella di

ripetere, sui luoghi stessi della ripresa, l'esame dell'immagine, cioè l'osservazione differita del processo studiato»[6].
La fase preliminare è ridotta, in questo caso, alla funzione d'inserimento del cineasta che si limiterà a un'osservazione superficiale, dato che l'osservazione approfondita deve avvenire più tardi durante l'esame ripetuto delle immagini assieme alle persone filmate. Anche le informazioni verbali sono considerate fuorvianti perché si basano su una immaginazione mnemonica distorta del processo, spesso inglobato nel vissuto quotidiano. Nella registrazione continua secondo il 'metodo degli schizzi', teorizzato da Claudine de France, il cineasta adotterà un 'montaggio in macchina' o 'montaggio in continuità' che testimonierà anche del dialogo che può intercorrere tra il cineasta e le persone filmate.
Il film d'esplorazione si configura così, grazie soprattutto alla possibilità d'osservazione differita e ripetuta, come uno strumento di ricerca e, come tale, ha un uso limitato. «Così si devono concepire nuove forme d'esposizione che concilino i vantaggi della scoperta esplorativa e quelli dell'esposizione classica. Esse potrebbero essere provvisoriamente qualificate come forme d'esposizione post-esplorative o di neo-esposizione»[7].
Constatando che, purtroppo, il cinema non è mai stato realmente usato come uno strumento di ricerca e che si gira soprattutto per 'fare un film' e non in funzione degli interessi propri di una ricerca, Olivier de Sardan auspica che venga fornita agli etnologi che lo desiderano la formazione necessaria, traendo profitto dalle attuali tendenze del cinema all'alleggerimento ed al diretto, perché il film etnografico cessi di autorelegarsi nei generi minori per prendere il suo posto nella cinematografia della vita sociale. «Taccuino d'appunti, comunicazione scientifica o opera di divulgazione, il cinema degli etnologi può essere l'uno o l'altro ma non tutto allo stesso tempo»[8].

La formazione cinematografica degli antropologi

Da ciò che precede dovrebbe risultare evidente la necessità di mettere in grado gli antropologi che intendono servirsi della cinematografia di conoscere i mezzi a disposizione e le loro possibilità sia dal punto di vista tecnico che da quello metodologico. In diverse università nel mondo, ma non in Italia, l'antropologia visiva è

---

[6] Claudine De France, *Cinéma et anthropologie*, cit.

[7] Ibidem.

[8] Jean-Pierre Olivier De Sardan, *Où va le cinéma ethnographique?*, in «L'Ethnographie», n. 65, Paris, 1971.

integrata nell'insegnamento e laboratori attrezzati sono a disposizione di studenti e ricercatori. Non è possibile pensare a un futuro in cui il film etnografico raggiunga quei livelli di scientificità ed esteticità insieme, tanto auspicati, senza una formazione specifica dei ricercatori che vorranno usarlo.
Tra le tecniche cinematografiche, le più inerenti all'uso etnografico sono, come si è visto, quelle della cinematografia leggera con la possibilità di registrazione sincrona del suono. La cinepresa 16 mm, quindi, e la relativa apparecchiatura di registrazione sonora, la cinepresa super8, che registra il suono direttamente sulla pellicola durante le riprese, e il videoregistratore magnetico.
Le caratteristiche del formato 16 mm lo portano a essere quello più facilmente utilizzabile nei modi della cinematografia classica. La resa qualitativa dell'immagine è di poco inferiore a quella del 35 mm in uso nel cinema commerciale, di cui presenta inoltre le stesse possibilità d'elaborazione in fase di montaggio. A prodotto finito è inoltre possibile effettuare un gonfiamento che consiste nell'ingrandire, senza una notevole perdita qualitativa, il suo formato fino a 35 mm per poter, così, essere proiettato nel circuito di diffusione commerciale. I costi inerenti questo tipo di cinematografia (strumentazione, pellicola, sviluppo, montaggio, ecc.) sono ancora molto alti per cui il suo impiego può essere previsto solo nel caso di cospicui finanziamenti nell'ambito di una ricerca che richieda un prodotto per una larga diffusione nelle sale cinematografiche.
Indiscutibilmente meno costoso del formato 16 mm, il super8 può essere presente nella strumentazione di ricerca antropologica in maniera più larga. Se le sue possibilità di proiezione nelle sale cinematografiche sono scarse, quelle sul campo sono, invece, più agevoli che per il 16 mm il cui proiettore è molto più ingombrante e richiede una potenza d'alimentazione autonoma superiore. Oltre al livello qualitativo della immagine, che diminuisce man mano che si rimpicciolisce il formato, il super8 presenta inconvenienti in fase di montaggio in quanto ha il suono registrato direttamente sulla pellicola con uno scarto di 8 fotogrammi rispetto all'immagine; inoltre, non è facile trovare laboratori attrezzati, dato il suo scarso impiego commerciale.
Il videoregistratore magnetico, che si è sviluppato con l'enorme incremento del mezzo televisivo, presenta caratteristiche che lo rendono particolarmente interessante per la ricerca etnologica. I suoi inconvenienti riguardano gli alti costi per le apparecchiature di montaggio e per l'eventuale trasferimento su pellicola, nonché la notevole perdita qualitativa di definizione dell'immagine rispetto alla pellicola. È invece il mezzo più conveniente per la formazione di archivi e per la diffusione in ambito di studio, nei musei e in tutti i casi in cui un numero limitato di persone può raggrupparsi

intorno a un televisore. Il prezzo della sua strumentazione è oggi relativamente accessibile e viene compensato dal basso costo dei nastri che permettono, inoltre, di registrare in continuità per lungo tempo e che possono anche essere cancellati e riutilizzati. Inoltre, il videoregistratore richiede una minor quantità di luce rispetto alla pellicola permettendo quindi di riprendere in ambienti poco illuminati. Un altro grosso vantaggio sta nel fatto che non necessita di una fase di sviluppo per cui la ripresa effettuata è immediatamente visionabile, sia sul monitor della telecamera, sia su un televisore. Ciò consente al realizzatore da un lato di vedere subito se la ripresa fatta va bene o se è meglio rifarla e, dall'altro, di mostrarla sul posto alle persone filmate.

Per le peculiarità delle condizioni di ripresa del film etnografico, è necessario che i ricercatori che fanno uso di questo mezzo vengano addestrati a usare il proprio corpo come supporto della cinepresa in modo da restituirle tutta la mobilità di cui necessita senza dover far ricorso ai supporti meccanici. A tale scopo Jean Rouch e Michel Brault presero nel 1962 l'iniziativa di progettare una pedagogia specifica per le tecniche di ripresa a mano, al fine di permettere all'operatore di acquisire un progressivo controllo del suo dispositivo corporale, sia nell'adozione di posizioni fisse, sia nell'effettuare spostamenti. L'elaborazione specifica di questo insegnamento fu messa a punto da Maria Mallet per la sua esperienza nelle tecniche del mimo, della danza e dello yoga, e viene oggi regolarmente eseguito, sotto la responsabilità di Xavier de France e Jane Gueronnet, nell'ambito della sezione cinema della Università di Paris X-Nanterre.

Perché la convergenza del cinema e dell'antropologia possa essere in grado di esprimere tutte le sue potenzialità, è indispensabile riunire una serie di conoscenze dell'una e dell'altra in singole persone. L'avvicinamento dei cineasti alla sociologia è certamente un fatto di grande interesse ma non è un'eventualità su cui la scienza antropologica possa basare il proprio sviluppo. Il compito è quindi soprattutto quello di avvicinare gli antropologi alla cinematografia, aumentando la loro consapevolezza sulle enormi possibilità che questo strumento offre e mettendoli in grado di decidere, volta per volta, con quali tecniche e con quali metodologie si possono ricavare i risultati migliori rispetto ad una data situazione di ricerca.

John Huston, vecchio amico di gioventù

Claudio G. Fava

Credo che rimarrà a lungo nella memoria di chi ha avuto possibilità di vederlo al Lido di Venezia, dopo la toccante proiezione di The Dead, *nel documentario* John Huston and the Dubliners *di Lilyan Sievernich: alto, dinoccolato, toccato ma non involgarito dalla malattia, proprio uno di quegli americani spilungoni d'un tempo, e che tale è rimasto sino all'ultimo pur diventando cittadino d'Irlanda per libera elezione e residente in Messico per affetto. Con quel suo ironico viso da pugilatore che la sa lunga, coinvolto dagli eventi e pur sempre misteriosamente amichevole, con le due sottili, luccicanti bave miracolose del flessibile tubo d'ossigeno appeso alle narici giù giù fino a rifugiarsi nelle bombole preziose poste su un carrello mobile sospinto da una piccola, serviziévole infermiera.*

Ecco Huston, proprio alla fine del documentario, dopo che lo si era visto sempre seduto nella sua carrozzella da invalido sul set di The Dead, *venire a piedi davanti alla macchina da presa e fermarsi per rispondere a un'ultima domanda sui suoi progetti futuri. «È un modo gentile per farmi capire che fra un po' sarò morto?» ribatte lui (cito a senso, le parole non sono queste esattamente, ma di certo lo è il significato intimo). Lo chiede con un sorriso curiosamente infantile, disarmato e scaltro di una infantile scaltrezza, come se avesse già capito molte cose, come un garbato caratterista che debba interpretare un angelo, o un morituro in una favola di Frank Capra di tanti anni fa. E su questo il fotogramma si ferma e Huston ci saluta, immobile, ancora con lo stesso sorriso curiosamente garbato, tenero e infantile. E ci lascia, per sempre, e fuori d'ogni retorica.*

Così dunque, a pochissimo tempo dalla sua morte, proprio nei giorni del suo funerale, lo abbiamo rivisto l'ultima volta. E proprio in tale occasione, vedendolo, mi è capitato di chiedermi che cosa mi venisse in mente di lui, di primo acchito; e come sempre capita nel gorgo arbitrario della memoria e degli affetti, mi sono ricordato di Giungla d'asfalto. *Le pagine di W.R. Burnett, tante volte lette e rilette nella gualcita edizione Longanesi, e le immagini del film, srotolate in un montaggio degli affetti, tanto più caotico quanto più minuzioso: "Doc" Riedenschneider (la puntuta imitazione dell'accento 'tedesco' di Sam Jaffe miracolosamente non tradita dal doppiaggio italiano) che dice al taxista, durante la fuga: «Ci fermiamo, una buona cena, una buona birra, un buon sigaro» e non sa di giocarsi tutto per colpa d'una ragazzina che metterà una moneta di troppo nel juke-box; Sterling Hayden, con le maniche*

della giacca troppo corte, per ribadire che è un contadino in divisa da killer; Marc Lawrence, che è Cobby, e suda pensando ai soldi imprestati a Louis Calhern nei panni di Alonzo D. Emmerich; e questi, distrutto da una vita sbagliata, che ripensa ai suoi errori («Ogni volta che mi muovo sono mille dollari qua, mille dollari là, la casa, i camerieri» e guarda con infinito affetto pieno di compassione per se stesso, e per lei, la candida e scaltra Angela Phinlay, che lo chiama «zietto» e che è una Marilyn Monroe tanto più accettabile quanto più ancora alle soglie di un mito ormai troppo fastoso per non diventare logoro).

Insomma, Giungla d'asfalto, *prima memoria di Huston. Prima ancora di certi film precedenti (*Il mistero del falco *con il suo assurdo doppiaggio italiano, probabilmente a cura del P.W.B., che si ode ancora, surrettiziamente, in qualche televisione privata, zeppo di* fuori-sinc *e di quegli strani miagolii tosco-americani tipici delle voci non professionali rimediate negli Stati Uniti durante la guerra; e* Il tesoro della Sierra Madre *e* L'isola di corallo*) che ci insegnarono comunque ad amarlo e a farne un piccolo mito personale, dentro o fuori, poco importava a noi ragazzi ventenni, delle linee tracciate dalla critica nostrana d'epoca, con la sua schifiltosa diffidenza verso i grandi 'artigiani' ed i suoi miti culturali ereditati dai Cineguf e dai teorici prebellici. Prima, ma non unica memoria, beninteso.*

Ripensare Huston è, fuori d'ogni retorica da 'coccodrillo', ripensare tutta la sua eccezionale testimonianza personale, di regista, di sceneggiatore, di attore, «l'ultimo dei grandi vecchi» (quante volte non lo abbiamo scritto in questi vent'anni, ogni volta che spariva qualche americano della vecchia guardia? Ma questa volta, forse, è proprio vero.) L'ultimo, forse, al quale sentivamo di essere sentimentalmente legati, come da un rapporto di parentela, quasi fosse un vecchio zio, la stessa cosa che ci capitava con John Ford o con Hawks (con Welles era diverso, un fratello maggiore, forse, troppo intelligente, troppo precoce, troppo illuminato, troppo sfortunato, troppo grasso, troppo presto invecchiato, troppo europeizzato, troppo tutto, alla fin fine). Un rapporto che con Huston, vista la poliedricità delle sue apparizioni nei titoli di testa (e le sue divertite qualità di scrittore: si veda l'autobiografia) era ancor più complesso, anche se meno intenso.

Ogni tanto rischiavamo di dimenticarci di lui, ed era lui poi a ricordarci la sua presenza. O con un film che non aspettavamo più, o con qualche folgorante 'cameo' da grande attore distratto, che d'improvviso si concedeva il lusso di apparire in un film in cui apportava, di colpo, una acre secchezza, una divertita ironia, una incredibile presenza cinematografica; quel segreto, voglio dire, che è dei grandi attori, siano essi protagonisti o caratteristi, di congelare intorno a se stessi l'inquadratura e di dominarla a loro piacimento.

Facciamo qualche nome, quasi a caso. Fra i film: tutta la parte iniziale della carriera. Oltre a quelli citati, qualche opera minore, per cui ho un'affezione particolare (fra tutte, Across the Pacific *[Agguato ai tropici] del 1942, con i beni parafernali di* Casablanca, *incarnati da Sidney Greenstreet, avvolti intorno a un ironico Humphrey Bogart che finge d'essere un traditore per meglio sgominare una rete di spie al servizio dei giapponesi; il film è famoso perché Huston, saputo di essere stato chiamato alle armi, lasciò da girare le ultime sequenze a Vincent Sherman dopo aver confezionato una situazione senza uscita, con Bogart strettamente legato e sorvegliato in una casa di Panama piena di giapponesi; il povero Sherman se la cavò come poté ed il*

filmino ne uscì, ovviamente, alla peggio; è tuttavia d'una straordinaria gradevolezza d'epoca, e a suo tempo fui io a far rifare il doppiaggio, poiché quello post-bellico come spesso accade s'era perduto, per un grande ciclo televisivo su Humphrey Bogart, controllando parola per parola insieme a Franco Dal Cer, ottimo adattatore; sono tempi ormai lontani, dodici anni o giù di lì.
Poi, fra i grandi film dei '50, lo straordinario La regina d'Africa, *ove il profumo originale del romanzo di C.S. Forester (chi si occupa mai del creatore del capitano Hornblower? Eppure, a distanza magari di chilometri da Conrad e Kipling, resta uno dei più straordinari descrittori di vita di mare della narrativa inglese di questo secolo) viene recuperato da Huston con una intelligenza e una capacità pari solo alla tenacia che ci volle per girare il film in mezzo a mille autentiche insidie africane. E ancora il grande* Moby Dick *(1956) troppo spesso sottovalutato, con la sua mescolanza di irosità biblica e di compiacenza avventurosa. E* Le radici del cielo *(1958) di cui Huston dichiarò: «È triste dirlo ma il film è cattivo. Poteva essere ottimo, e m'assumo l'intera responsabilità del fallimento», ma che è un fallimento di lusso, con un grano di follia che vi vibra dentro disordinatamente e alcune apparizioni memorabili (Orson Welles, Errol Flynn non lontano dalla morte, e straordinariamente in procinto di diventare un grande attore, proprio quello che non gli era mai riuscito nel periodo della massima popolarità).*
E, ancora, Gli inesorabili, *grande western mutilo ma crepitante di genialità avventurosa,* Gli spostati *(idem), fin troppo celebrato per le apparizioni mitiche e faticate di Gable, della Monroe, di Clift, ma certo pervaso d'un sapore di 'morte in diretta al cinema', che solo Huston, e qualche altro uomo della sua generazione, poteva cogliere con la stessa intensità. Il maltrattato* Freud-passioni segrete *del 1962 ha un posto di riguardo nel mio cuore, lo confesso, così come una sorta di fascinazione al contrario ho sempre avvertito per* Riflessi in un occhio d'oro, *ove la gara di virtuosismo (dalla fotografia di Aldo Tonti e Oswald Morris all'interpretazione di Elizabeth Taylor e Marlon Brando), sembra fare a pugni con l'ironica concretezza abituale del regista, il quale coglie l'atmosfera* morbid *del racconto con una lucidità sorprendente e quasi irritante, per chi conosceva la sua opera e la sua vita.*
E, ancora, le due curiose divagazioni 'storiche', rappresentate da La forca può attendere *e* Di pari passo con l'amore e la morte, *entrambi del 1969, ove si passa dalla Scozia del primo Ottocento alla Francia del XIV secolo con una disinvoltura allegra, che non aiutò i due film a essere colti e visti dal pubblico, ma che dà loro uno strano sapore di inconclusione garbata, di rivisitazione troppo pensata e troppo superficiale e schematica al tempo stesso, ma quanto inattesa e fascinante.*
E che dire, infine, di un terzo film di quell'attivo 1969, Lettera al Cremlino, *tratto da una intricata* spy story, *molto supponente e sofisticata nella scrittura, in cui Huston si avventura con un compiacimento beffardo che rivela tutto il suo gusto per il grottesco, facendo evoluire con divertimento attori come Richard Boone, Max von Sydow, Bibi Andersson, Orson Welles, Dean Jaegger, Lila Kedrova e tanti altri, e riservando a sé la particina dell'ammiraglio, a ricordarci, come scrivevo prima, che Huston autore e sceneggiatore da un lato, e Huston attore, dall'altro, son facce ammiccanti della stessa medaglia (delle sue molte apparizioni come non citare, almeno, il cardinale Glennon nel* Cardinale *di Otto Preminger, con quel secco, ironico*

John Huston in
Il cardinale
di Otto Preminger.
Sopra, *The Dead*.
In alto, Sam Jaffe
e Sterling Hayden in
***Giungla d'asfalto*.**

piglio autoritario da presule irlandese-americano all'antica, o John Hay, segretario di Stato di Teddy Roosevelt in Il vento e il leone *di John Milius?). E fra i film del periodo finale della sua esistenza, un posticino d'onore non si può non riservarlo non solo a due film-manifesto come* Fat City *e* L'uomo dai 7 capestri, *entrambi del 1972 (il secondo ci fa rimpiangere che il caso, le possibilità, le combinazioni produttive, la voglia, la fortuna, abbiano tenuto troppo lontano Huston dal western) ma anche il sottovalutato* Agente speciale MacKintosh, *del 1975, opera considerata minore da tutti, ma che gli appassionati di* spy-stories *(romanzo di Desmond Bagley, sceneggiatura di Walter Hill, in procinto di diventare regista a sua volta) sanno valutare al suo giusto valore; mescolanza ironica di convenzione e di tecnica, con un ironico risvolto finale molto hustoniano (il gusto beffardo dell'autore, il suo acuto senso dell'humour tutto antico-americano e neo-irlandese, sono componenti fondamentali di tutto il suo cinema).*
E come non riservare un posto d'onore, nei ricordi, allo splendido incontro di Huston con Kipling, nel 1975, grazie a L'uomo che volle farsi re *(lo stesso Kipling, piccolo, occhialuto genietto anglico sperso nell'immensità dell'India è, come noto, il narratore e l'introduttore, affidato nel film a Christopher Plummer) in cui Huston coglie e restituisce a meraviglia l'impasto sottile delle pagine dell'autore di* Kim, *che egli profondamente amava e che, credo, dovesse sentire come curiosamente affine. Affine, almeno, a quel tanto di meditatamente avventuroso che Huston aveva in sé, a quella capacità di cogliere la complessità della lezione letteraria dello scrittore, troppo spesso confuso con banali bardi di 'Jingoismo' e quanto dimenticato e relegato ormai nelle collane per l'infanzia.*
Come ricorda Morandini nel suo agile "Castoro" sul regista, Huston fu esplicito al riguardo («Amo i suoi racconti e i suoi versi, il suo umorismo e il suo spirito di avventura e soprattutto, forse, il suo amore dell'umanità e del suo prossimo. A mio avviso si situa fra i maggiori e più influenti scrittori del secolo. Come Eliot») e il film, perfetto nella ricostruzione e affettuoso nel cogliere il paradosso divertito dell'avventura dei due ex sergenti britannici i quali diventano re di un inesistente regno dell'Afghanistan, ribadisce al tempo stesso questa profonda comprensione del testo e dell'autore e il gusto di spiegarlo e di illustrarlo in qualche modo a un mondo di spettatori totalmente lontano dalla lettera dei riferimenti kiplinghiani.
In questa disordinata cavalcata di memoria (le prime immagini che mi vengono in mente sono, pur sempre, quelle di Giungla d'asfalto...*)* The Dead, *sublime e commovente testamento-omaggio a Joyce e all'amatissima Irlanda, rappresenta un momento finale perfino troppo perfetto. Sembra il film di un giovane regista geniale e in piena salute e non quello di un uomo ottantenne, vicinissimo alla morte e consapevole di avere ancora pochi mesi di vita. E, al tempo stesso, un film senza tempo, poiché riassume tutto quel che Huston amò per istinto e per decisione; il lavoro ben concertato di attori facili da dirigere, il rispetto del testo letterario e il suo autonomo recupero cinematografico, il pragmatismo americano nell'azione e la allegra fumosità celtica della sua Irlanda prediletta, nel pensiero e nella parola.*
Chi ci rimane, dopo di lui, dei vecchi amici di adolescenza e di giovinezza?

Videomiraggio per gli indipendenti italiani

Angela Prudenzi

Una crescente vitalità caratterizza il cinema italiano indipendente: il territorio che fino a ieri era occupato dalla produzione 'industriale' è ora invaso da articoli 28, cortometraggi, e soprattutto video. La necessità di coniugare il basso costo con risultati che per qualità non siano inferiori a quelli di opere realizzate con budget medio-alti spinge infatti molti registi a sperimentare le molteplici possibilità offerte dal video. Soltanto raramente il video corrisponde a una scelta dell'autore, a convertire un regista al video contribuiscono di solito i prezzi delle pellicole, il costo dell'affitto di una macchina da presa professionale, le difficoltà di riuscire a 'chiudere' un pacchetto sufficiente alla realizzazione anche di un cortometraggio. Non è un caso quindi che due manifestazioni dedicate al cinema indipendente quali Bellaria e Salsomaggiore, presentino in concorso una sorprendente quantità di opere in video. Il Salso Film Festival ha addirittura una sezione specifica, "Un anno di video italiano", nella quale convergono prodotti assai diversi per tematiche e tecniche narrative. Anche a Bellaria, dove peraltro la vetrina mostra opere di ogni formato e supporto, la presenza dei video risulta schiacciante rispetto ai prodotti realizzati su pellicola.

Sfogliando i cataloghi di Bellaria e Salsomaggiore e controllando la voce produzione dei cast dei video, si può notare come sia quasi del tutto assente la partecipazione di enti pubblici o statali. *Val più la pratica della grammatica* di Luisa Cicognetti è frutto di un'operazione concordata tra l'Istituto regionale per la storia della resistenza in Emilia Romagna e la regione Emilia-Romagna; *Mercoledì delle ceneri* di Gabriella Rosaleva è prodotto da Rai Tre Piemonte; *I sassi di Lucio Bernari* di Gianni Fucci è finanziato dal laboratorio di cinema di Tonino Guerra a San Marino. Si tratta di eccezioni, in quanto la cecità più completa caratterizza enti pubblici e organismi statali quando si parla di finanziare opere video. Così molti dei video, come dei cortometraggi in pellicola visti a Bellaria, nascono da esperienze produttive del tutto indipendenti. Sono lavori realizzati da piccole società (*Black Out* da Immagine futura e *On Off* dalla Twenty Century Frogs), da compagnie teatrali (*Il lungo viaggio* dalla Compagnia Teatrostanza di Roma o *Fine fine è il respiro* dal teatro della Valdoca), o da caparbi e tenaci piccoli produttori. Per recuperare capitale e quindi continuare a produrre, molti seguono la strada dell'imprenditoria-

lità. La Twenty Century Frogs installa impianti video in occasione di rassegne e convegni, la società produttrice di *La domenica del villaggio* di Stefano Lazzeri realizza video-cataloghi per grandi industrie.
Significativamente alle molteplici fonti produttive corrispondono scelte di stile diverse come differenti sono le tematiche affrontate. Nei già citati *Fine fine è il respiro* di Cesare Ronconi e *Il lungo viaggio* di Carnera e Martorana, finanziati da compagnie di teatro, traspare con evidenza il bisogno di trasferire sul nastro le tensioni del lavoro teatrale, alla ricerca di un punto di contatto tra i due media. Le opere di Ronconi e di Carnera e Martorana si segnalano per rappresentare i due punti estremi dell'uso del mezzo: in entrambi i casi non si tratta di video-performance, ma *Fine fine è il respiro* ferma la fatica dell'attore costretto a esercitare corpo voce e dunque respiro in un ossessivo ripetersi di parole e gesti; *Il lungo viaggio* invece costruisce un racconto cinematografico con i gesti e le coreografie del teatro-danza. Punto di contatto tra i due un gioco di intersezioni e sovrapposizioni tra linguaggio cinematografico e linguaggio teatrale.
Tuttavia il vero video-maker segue generalmente altri percorsi. Le strade più battute sono quelle dello sperimentalismo visivo applicato a un mezzo che è di per sé povero, o quelle del raccontare storie compiute — cinematograficamente compiute — pur con i limiti che supporti e durate impongono. Sul piano dello sperimentalismo, anche se va detto che un eccessivo manierismo segna spesso le opere, i risultati talvolta sono sorprendenti. Il lavoro che i video-maker fanno sull'immagine è volto alla ricerca di tagli e inquadrature più vicini al linguaggio cinematografico che non a quello del video, alla elaborazione di tecniche miste, all'uso del suono e della musica in correlazione con il montaggio. In *Racconti inquieti* Marco Solari dà vita, ad esempio, a una breve storia d'amore tra un lui e una lei in un bar, luogo d'incontro, di desideri inespressi, di liquori e baci. I due, interpretati da attori in carne e ossa, si muovono tra fantasmi di plastilina, tra oggetti che compaiono e scompaiono, in un gioco di luci e colori abbaglianti frutto di una fotografia decisa, che non sfuma mai i contorni stagliando persone e cose su una scenografia volutamente irreale. Interessante è anche il video di Alessandro Cuppini, *On Off*, in cui l'attenzione alle immagini e al montaggio rivela una sensibilità vicina alla video-clip, seppur risolta in atmosfere che ricordano certa pittura moderna, con contrasti di bianco e nero da cui il colore si distacca con forza.
Senza dubbio stimolante, ma di non facile impatto, è l'operazione compiuta con *Black Out* da William Molducci e Maurizio Rubboli. Autori in passato di *Change*, premiato nel 1986 a Bellaria, i due videoasti hanno fotografato in un nitido bianco e nero una storia di solitudine in cui i contrasti tra immagine, suono e montaggio sono risolti in un continuo volgere dal sincrono all'asincrono. *La donna luna in azzurro* di Fernanda Moneta, *Narciso e Paolo* di Mario Canali, *Tracce del sonno e dell'alba* di Lucio Dell'Accio sono testimoni anch'essi della volontà di intervenire sul linguaggio del video per allargarne i confini, eludendone le apparenti limitazioni.
Altri temi e altre suggestioni attraversano le opere di quei videoasti che per i soggetti trattati e per il particolare uso del mezzo sono più vicini al racconto cinematografico che non all'esperimento video. Non a caso i temi

Alessandra Vanzi e Emilio Taliano in *Racconti inquieti* di Marco Solari

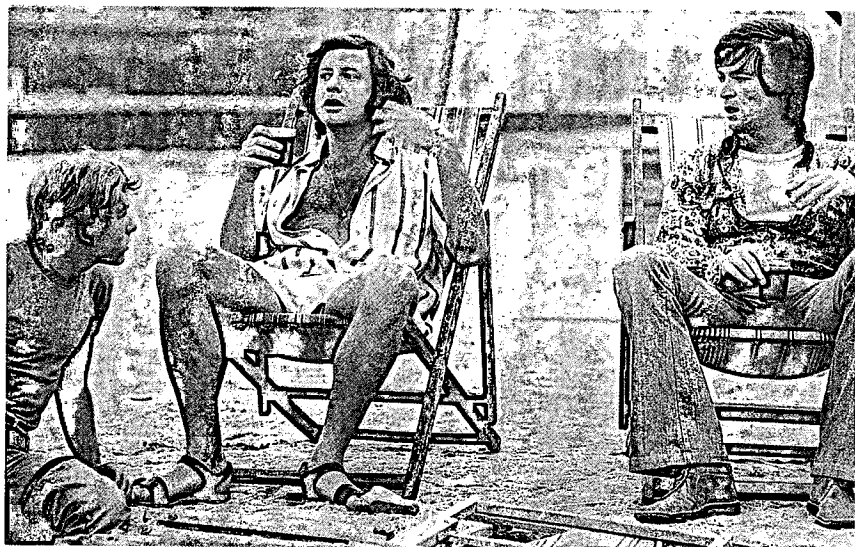
sono comuni a quelli dei cortometraggi in 16 o 35 mm che il Festival di Bellaria, al contrario di Salsomaggiore, pone in concorso senza distinzioni accanto ai video. Se si escludono le sceneggiature intimiste che raccontano di crisi e angosce esistenziali, compresa l'ossessione da piccolo schermo — non si contano le opere in cui i protagonisti sono di volta in volta affascinati, rincretiniti e persino fagocitati dal video —, l'attenzione dei registi indipendenti sembra puntata verso un cinema di genere, e in particolare verso il giallo e il fantasy. Una sorpresa è costituita anzi proprio da quest'ultimo, essendo il fantasy un genere poco frequentato dal cinema italiano.
The Immigrant di Fabrizio Laurenti, vincitore a Bellaria del "Gabbiano d'oro", narra con originalità di un vampiro donna che, emigrata all'inizio del secolo negli Stati Uniti, si risveglia dopo anni di sonno ai giorni nostri. Gli abitanti dell'East Side di New York si rivelano subito assai diversi da quelli della Transilvania, e alla poveretta capita disgraziatamente di dissetarsi con il sangue di un drogato. Il morbo misterioso l'assale costringendola a cercare nuove vittime drogate, ma non è così facile trovarne. Quando ormai pensa di lasciarsi morire, un vampiro, forse anch'egli emigrato dalla Transilvania, la riconosce restituendole la vita e insegnandole l'amore. Narrato con estremo rigore, senza mai lasciarsi andare a inutili eccessi, *The Immigrant* è costruito su inquadrature perfette, montate con un'attenzione ai raccordi interni come raramente è possibile riscontrare in un video.
Anche *Bugbear*, opera in 16 mm di Antonia Carmi, affronta la sfera dell'irrazionale. Ambientata di nuovo in America, è la storia, priva di parlato, del superstizioso Mario, quotidianamente costretto a combattere la malasorte che veste i panni dell'amico e jettatore Tony Cantillo... Oltre

che il rigore stilistico, una comune formazione newyorkese unisce i registi di *Bugbear* e *The Immigrant*, che non possono non essere stati influenzati nella scelta del soggetto dalla cultura americana, da sempre attenta al fantasy. Acquista così maggior valore il cortometraggio in pellicola, 15 minuti, di Fabio Segatori *Giorni di pietra*. Volto anch'esso a sondare quell'area di confine tra realtà e fantasia, tra vita e morte, *Giorni di pietra* si fa notare per le dense e significative inquadrature, alle quali la fotografia di un operatore come Mario Bernardo dona suggestioni e sfumature assai rare in un cortometraggio a basso costo. (Per inciso Bernardo ha accettato di partecipare al progetto soltanto sull'onda dell'entusiasmo, segno che anche da punti di vista non necessariamente produttivi si può dimostrare interesse vero i giovani autori).
Griglie del quartetto Battaglia/Bonvino/Gea/Leonetti, *A love Song* di Mimmo Calopresti, *La notte a metà* di Riccardo Rovescialli, ma anche *Giallo di sera* — presente fuori concorso a Salsomaggiore perché in 35 mm — sono invece, ciascuno a suo modo, una rilettura del poliziesco e del giallo. *Griglie* risolve nei labirinti di uno scantinato di un condominio torinese — o sono i labirinti della mente? — la condizione senza via di uscita del protagonista. *A Love Song* è un triangolo amoroso dai risvolti inquietanti. *La notte a metà* si presenta invece come una storia di spionaggio vissuta tra realtà e fantasia. Decisamente più originali i risultati a cui giunge Alessandro Furlan, che ha inserito una classica vicenda gialla in un contesto in cui tutto corre sul filo dell'ironia e del *divertissement*, elementi questi puntualizzati dall'immissione mai gratuita di fotogrammi ricchi di segni e simboli tipici delle stripes.
Sul versante opposto della fiction, il video non ha perso la prerogativa di essere prima di tutto uno strumento di indagine. Il senso degli avvenimenti del passato prossimo, e cioè il movimento del '77, il terrorismo, gli anni Settanta, sono i nodi di cui si avverte ancora con urgenza la necessità che siano sciolti. E così *Un terrorista* di Damiano Tavoliere descrive pensieri e atteggiamenti di un ex ragazzo degli anni '70, deluso, arrabbiato, ferito, armato... Ben più duro e scioccante è il video di Bruno Bigoni, del celebrato gruppo Indigena, *Nome di battaglia: Bruno*, a cui è andato il massimo riconoscimento a Salsomaggiore. Anche in questo caso il video è usato per ricostruire la verità, per ridare corpo e volto a un giovane terrorista, morto nel 1982, attraverso le parole della madre. Teso ed essenziale, nonostante proceda apparentemente sui ritmi dell'inchiesta televisiva, *Nome di battaglia: Bruno* diventa ben presto un vero e proprio film, sostenuto dalle parole, dai turbamenti, dai sensi di colpa trasmessi dalla madre del terrorista.
Qualcosa dunque si muove sempre nel *mare magno* del cinema italiano indipendente. Anni di festival specifici non hanno ucciso la produzione, tutt'altro. Gli organizzatori lamentano un eccessivo invio di opere, tanto che sono costretti a estenuanti *tours de force* per selezionare in tempo i video e i cortometraggi da porre in concorso. I giovani cineasti romani, il gruppo milanese, i film-maker veneti sono oggi affiancati da autori provenienti da tutta l'Italia, tanto che, pur continuando il Nord a essere maggiormente rappresentato, non si possono più fare nette distinzioni geografico-culturali. L'ideale regista indipendente di domani è un *no land-man*.

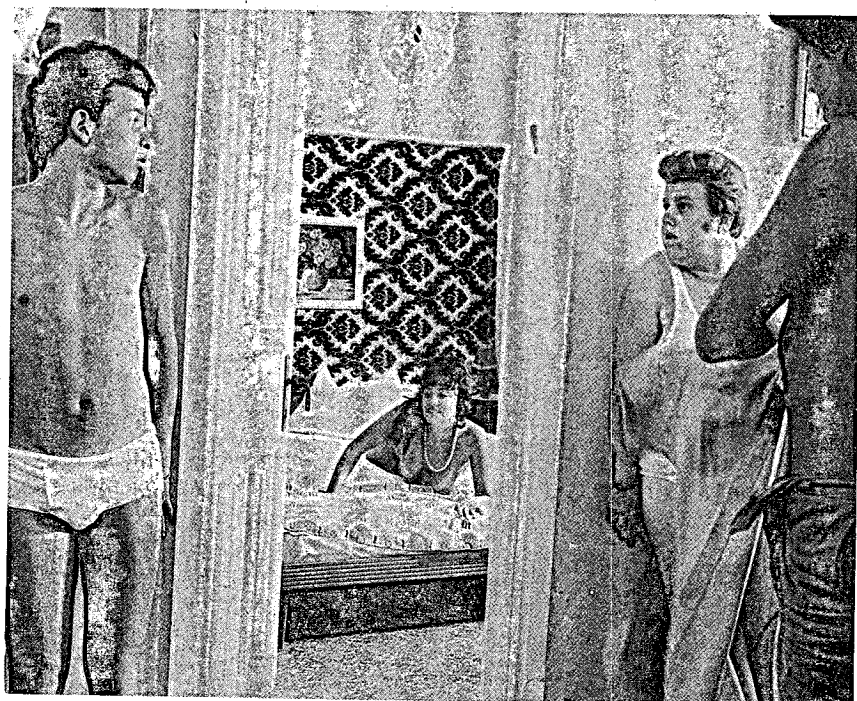
Il cinema israeliano e la questione ebraica

Dan Fainaru

Ed eccoci di fronte a un tema nello stesso tempo affascinante e pericolosissimo, perché le implicazioni politiche e sociali sovrastano quelle di ordine teorico. Bisognerebbe cominciare a domandarsi cos'è in realtà la natura ebraica, si dovrebbe rintracciare una definizione che stabilisca chi sono gli ebrei, senza dimenticare che i soli che abbiano fornito una chiara risposta a questa domanda sono stati i nazisti (e sappiamo come), e tener presente che porre una questione di questo tipo in Israele oggi equivarrebbe a bloccare ogni attività e far fallire qualsiasi tentativo di governo dello stato. Certo, esiste una definizione religioso-giuridica che afferma in linea di principio che ebrei sono tutti i nati da madre ebrea.
Potremmo limitarci a riferimenti storici più precisi per trovare un punto di partenza. Circostanze uniche che hanno fatto sì che il popolo ebraico, sradicato per duemila anni e obbligato a vivere come minoranza all'interno di altri popoli, abbia sviluppato una composizione sociale del tutto originale rispetto a qualsiasi altro popolo, che ha portato a un capovolgimento della normale piramide sociale. L'impossibilità di legarsi stabilmente a luoghi precisi, l'incertezza di una residenza stabile e non minacciata da oscure e mutanti restrizioni non permettono la formazione della base contadina tradizionale, ma favoriscono altre professioni legate al commercio, o al lavoro intellettuale, più consone agli eventuali improvvisi trasferimenti che danno luogo al prototipo dell'ebreo errante.
Ma nel contempo gli ebrei sviluppano sistemi di autodifesa per proteggersi dalle oscure costrizioni che li circondano. Una percentuale non trascurabile rinnega le proprie origini e si adatta ad altre culture, ma resta sempre un forte nucleo che resiste e rifiuta i compromessi e insiste nel preservare la sua 'identità nazionale', concetto assolutamente teorico nella situazione degli ebrei, sparpagliati come sono ai quattro lati del mondo. A dispetto delle autorità che avrebbero incoraggiato piuttosto la conversione ad altre identità molto più comode, restano ebrei. Di conseguenza un senso molto sviluppato della famiglia e un disprezzo supremo per tutto quello che è estraneo a questo nucleo protetto. Il fatto di doversi limitare solo ad alcune professioni incoraggia soprattutto il lavoro intellettuale (non è una leggenda che ogni madre ebrea sogni di avere un figlio dottore). Inoltre l'orgoglio di mostrarsi migliori degli altri dà luogo all'altro prototipo classico: l'ebreo cerebrale, forte d'animo ma coi muscoli atrofizzati, una

sorta di perversione del famoso detto latino: mens sana in corpore sano. Sicuramente, questo genere di prototipo, come ogni altro, non è che una banale generalizzazione e si potrebbe facilmente fornire un lungo elenco di eccezioni alla regola. Eppure è il tipo di immagine generale del popolo ebreo che gli è stata riconosciuta un po' dappertutto. È la ragione per cui, arrivato a questo punto, preferisco fermarmi prima di cadere nelle facili banalità folkloristiche e razziste che gravitano intorno a questo tema.
L'altro interrogativo che ci si pone è forse meno complicato, ma del tutto scomodo. Si tratta di definire l'identità del cinema israeliano o almeno le sue caratteristiche specifiche. Ma non è un problema facile da porsi se si vuole guardare alla situazione attuale, nella quale l'industria cinematografica non è ancora tale, il lavoro artistico da trent'anni è in crescita ritardata, con artisti che tentano di affrontare in modo efficace temi di attualità, dimenticando troppo spesso che bisogna imparare a camminare prima di correre.
Senza dubbio sono gli aspetti economici l'ostacolo più evidente alla formazione di una tradizione cinematografica ben definita in questo paese. Nel primo giorno di riprese il regista è già estenuato da compromessi, promesse non mantenute, fatiche, e tutto ciò cui aspira è arrivare alla fine del calvario, girare questo benedetto film che è diventato più un peso che altro. Per un autore israeliano, nella maggior parte dei casi interi anni separano un film dall'altro. Ogni film è un esordio, come se fosse il primo, con tutti i problemi emotivi e tecnici che si pongono a un debuttante. In più bisogna sottolineare che, se è molto importante il contributo degli ebrei alla storia del cinema, l'*establishment* politico e culturale in Israele è fortemente influenzato da certe opinioni preconcette, importate dall'Europa centrale.
Per molto tempo il cinema è stato considerato come un campo più vicino al varietà, al circo, allo show-business, se vogliamo, ma che non ha molto a che vedere con l'Arte. Al contrario della musica, della letteratura, del teatro, della pittura, della scultura, del balletto, il cinema non ha mai occupato un posto di rilievo fra le arti con la a maiuscola. In queste circostanze, con un pubblico potenziale di tre milioni di spettatori, con un supporto statale praticamente nullo, o esistente solo per film dai grossi incassi, la tentazione di fare film personali e ambiziosi è pressoché inesistente. La produzione si indirizza verso i soggetti più facili, e in questi prodotti commerciali si riscontrano le prime caratteristiche di un genere cinematografico ben definito. Siccome è il pubblico che applaude e mostra di gradire questo genere, bisogna arrendersi all'evidenza e cominciare qui a trattare dei legami esistenti tra l'ebraismo e il cinema israeliano. Per facilitare il compito bisognerebbe innanzitutto dire che, se si vuole parlare del cinema israeliano come entità indipendente, sarebbe meglio partire dagli inizi degli anni '60. Certo, sono stati fatti film prima di questa data, ma si tratta di balbettamenti insignificanti, o di film pseudo-internazionali, non di un qualcosa di definito o che rifletta lo spirito reale del paese. Dunque, torniamo a questo periodo per trovare il primo argomento di discussione: i film *bourekas*. Si tratta di commedie, *bêtes et méchantes*, basate sui conflitti che separano gli ebrei orientali da quelli europei. La *boureka* è una torta di formaggio, originaria dell'Est del bacino mediterraneo, quindi una specie di segno di riconoscimento per gli ebrei medio-

Uri Zohar (a sin.) nel suo *Les voyeurs*

orientali. I film che portano questo nome si basano su alcuni stereotipi che differenziano l'un ceppo dall'altro, per esempio sui gusti culinari. Gli uni mangiano *bourekas*, gli altri *gefühlte fish*; questi usano troppo pepe, gli altri troppo zucchero; le donne europee sono troppo indipendenti, mentre le orientali troppo sottomesse... Nelle intenzioni, questo tipo di satira voleva essere un intrattenimento leggero e divertente ma, al di là dei luoghi comuni di cui questi film sono pieni, esiste, o meglio esisteva, una grossa diffidenza tra le diverse comunità. Queste si trovano ora a vivere fianco a fianco, in una stessa nazione, ma continuano a essere separate da tradizioni, costumi molto differenti tra loro. Nemmeno la lingua è uno strumento di coesione essendo l'ebraico in realtà un tentativo riuscito solo in parte, una lingua che non era la lingua parlata dalla maggioranza.
Il film classico di questo genere è *Sallah Shabati* (1962) di Ephraim Kishon, storia di un ebreo marocchino e della sua famiglia che arrivano in Israele negli anni '50 e si scontrano con una realtà che per loro è lunare. Il protagonista del film è il classico furbo che si arrangia a meraviglia profittando delle ingenuità altrui. Questo personaggio ha le sue origini sia nelle tradizioni ebraico askenasi (Herschel d'Ostropol) che in quelle orientali (Nasser-a-Din). Kishon aveva iniziato pubblicando storielle nella rubrica del quotidiano «Ma'ariv» e adattandole poi in sketch teatrali con molto successo: Sallah Shabati è il tipo stesso di chi sa sopravvivere, dell'ebreo che riesce a trovare soluzioni nelle situazioni più incredibili e a trarne profitto, che vive con scaltrezza il *ménage* familiare rispettando antichi costumi e tradizioni. Ma è anche quello che non riesce a tollerare la presenza dei nuovi vicini che abitano questo paese geograficamente così uguale a quello che ha appena lasciato e che pretendono di essere ebrei come lui, ma si comportano in modo strano. Veramente il film esprime anche la sorpresa di Kishon di fronte alla nuova razza, a lui probabilmente sconosciuta: la gente dei kibbutz, i *sabras*; e getta uno sguardo divertito e ironico sui risultati dell'incontro fra questi e le ricorrenti ondate di

immigrazione. Non si tratta solo dell'ebreo cerebrale che si mette a confronto con l'ebreo muscolare, sarebbe troppo facile. È anche l'incontro fra l'eterno paria che ha vissuto tutta la vita nel migliore dei casi appena tollerato e quello che non ha mai dovuto soffrire questa iniquità; tra il carattere essenzialmente urbano degli uni e i nuovi contadini che sono fieri del loro lavoro. L'ordine secolare è stato stravolto.
Sallah Shabati ha senza dubbio colpito profondamente il pubblico israeliano, che l'ha trasformato in un grande successo locale: più di un milione di spettatori in un momento in cui la popolazione ebraica del paese era appena il doppio. Anche se certi critici stranieri (vedi «Cahiers du cinéma») hanno trovato latenti spunti razzisti nel modo in cui l'ebreo ungherese Kishon tratta l'ebreo marocchino Shabati, è senza dubbio un'immagine vera anche se caricaturale, di una realtà inevitabile in un paese di immigrazione. Senza dimenticare la dimensione particolare di questo paese, che porta una famiglia newyorkese a vivere a fianco di una di Baghdad, e i polacchi ad abituarsi agli usi dei loro vicini yemeniti. Le distanze fisiche si aboliscono di colpo, ma razionalmente è più difficile. Gli elementi in comune sicuramente esistono, ma bisogna prima sbarazzarsi delle tradizioni assimilate, delle tecniche sapienti adottate per sopravvivere e che non valgono più nelle nuove condizioni. Solamente quando ci si libererà di tutto questo, ci si potrà richiamare al denominatore comune che fa di tutti loro un unico popolo.
In effetti il cinema *bourekas*, praticamente nullo sotto il profilo artistico, può essere considerato come cinema di 'adattamento': gli attriti fra le comunità, i conflitti tra i genitori, con tutte le caratteristiche della Diaspora, e i loro figli, i sabras, che si burlano della loro visione del mondo. Ma piano piano, senza rendersi conto di quello che succede, avviene la trasformazione da un popolo per il quale la religione era un mezzo essenziale di identificazione a un popolo che vuole essere riconosciuto, come gli altri, per il territorio che abita.
Il film di Kishon non è il solo prototipo dei film *bourekas*. Per una quindicina di anni è il genere che domina il mercato locale, i rari tentativi di uscire da questo genere sono molto coraggiosi, ma poco validi artisticamente. Perché bisogna avere molto coraggio per far fronte alle difficoltà economiche poste a coloro che si candidano a essere anche solo un po' originali. È attraverso i cambiamenti profondi subiti dal paese e il maturarsi di una nuova generazione di cineasti, che un nuovo genere rimpiazza il *bourekas*, e stavolta i cineasti sono già *sabras*. Essi si ribellano apertamente al messaggio degli antenati che già i loro genitori avevano trasmesso con un'indulgenza non scevra di scetticismo.
Il portavoce di questo nuovo genere è *Lemon Popsicle*, il caso più clamoroso del cinema israeliano. Non soltanto perché ha fatto fortuna, è stato venduto in tutto il mondo e ha offerto ai suoi produttori, Menahem Golan e Yoram Globus, le disponibilità finanziarie per riscattare la compagnia americana Cannon, allora in fallimento: *Lemon Popsicle* è la sfida di una nuova razza di cineasti che rifiuta subito tutto quello che potrebbe identificarli, seppure vagamente, con il tipo tradizionale di ebreo. Questa generazione di *sabras* è prima di tutto fiera di essere israeliana, poi si considera anche ebrea. Sottile differenza direbbe qualcuno, fittizia o ridicola direbbero altri, ma una differenza che per i *sabras* è evidente nei

Yiftach Katzur, Ophelia Strahl, Jonathan Segal e Zachi Noy in *Lemon Popsicle* di Boaz Davidson. Sopra, Cristina Marsillad in *Amour volé* di Moshe Mizrahi.

minimi dettagli: il modo di parlare, di vestirsi, di riconoscere alcune autorità e di infischiarsene di altre.

Il passato, che dopo tutto è determinante per i protagonisti dei *bourekas*, non conta più. E poi, se c'è un passato, è di corta memoria. Ispirati dal modulo di *American Graffiti*, alcuni giovani registi prendono in esame la loro adolescenza, disgraziatamente senza la sensibilità e l'acume di George Lucas. Se nel primo *Lemon Popsicle* si trovano ancora certi elementi che si potrebbero a rigor di logica considerare come tipicamente israeliani, il genere evolvendosi li elimina completamente. Il motivo commerciale che li spinge ad agire in questo modo è evidente: fare film che possano essere accettati senza difficoltà in tutto il mondo. Perché, pensano, un cinema nazionale viaggia meno bene di uno internazionale.

Ma al di là di considerazioni economiche, che oltretutto non sono confermate al di fuori del caso specifico di *Lemon Popsicle* e dei film successivi che si occupano degli stessi personaggi, c'è ancora un'altra cosa. Dire che si tratta di un cinema di rifiuto sarebbe impiegare una parola sproporzionata rispetto a un soggetto ben misero. Ancora una volta non c'era l'intenzione dei cineasti di lanciarsi in un'avventura ben definita. Ma i risultati sono là per testimoniare un certo stato d'animo. Gli eroi sono sempre adolescenti preoccupati esclusivamente delle loro prime esperienze erotiche, che hanno pochi punti in comune coi loro genitori, inclusa la lingua, e chiedono il diritto di considerarsi come tutti gli altri giovani del mondo, senza il fardello di obblighi, responsabilità, doveri di una volta, obbligatori per ogni giovane ebreo nella Diaspora. La competizione che allora si imponeva rispetto agli 'altri' non esiste per i *sabras* nello stesso modo.

Boaz Davidson, il profeta di questo genere, colui che ne fece una professione di fede, presenta ciò che alcuni prendono per una giovinezza fresca, spregiudicata, di larghe vedute, e altri come avventure puerili, sciocche e labili, sufficienti per raccattare soldi alla svelta, del tutto trascurabili. Bisogna anche ricordare che 'l'ondata adolescente' cresce dopo la guerra di Yom Kippur (1973) quando il rispetto per la generazione al potere scade di colpo, la televisione è installata e funziona e bene o male allontana dalle sale cinematografiche gli spettatori al di sopra di una certa età, e in più l'economia comincia la sua vertiginosa discesa verso abissi profondi. Il pericolo di generalizzare è inevitabile in questo genere di discussioni, perché anche se si parla di film che si rassomigliano, in ogni caso non sono identici. E poi bisogna evitare di cadere nell'errore che fanno certi storici che prendono tutto ciò che è stato fatto in Italia, dopo la seconda guerra mondiale, per neorealismo.

C'erano in Israele, prima dei *bourekas* e degli 'adolescenti', altri film, e in questo articolo bisognerebbe parlare per lo meno di uno di questi autori. Uri Zohar è forse il più israeliano di tutti. Un *sabra* che gode di un'eccellente reputazione come comico di varietà si lancia nel cinema, dopo due o tre sorprendenti cortometraggi, con un film d'avanguardia, *Un trou dans la lune*, un'anarchica e pungente satira che riflette pienamente la confusione di emozioni intorno a lui, in lui stesso, in un paese pieno di contraddizioni che sta cercando di costruirsi. Ma purtroppo il film è talmente 'codificato' che in fin dei conti solo una minoranza, per la maggior parte amici del regista, ne trova il senso. I film che seguono sono uno strano miscuglio, da una parte commedie commerciali che hanno l'aria di essere brutte da morire, dall'altra

Samuel Rodenski e Hana Maron in *Tante Clare* di Avraham Heffner

film personali piuttosto amari. Zohar ci recita spesso, nelle une come negli altri, ma ogni volta che si mostra davanti all'obiettivo di una macchina da presa, si imbruttisce come se avesse bisogno di essere diverso dagli altri. Leader della bohème di Tel Aviv, il primo a gettarsi in tutte le nuove follie, finisce per fermarsi di colpo, chiudendo le porte al cinema e a tutti i piaceri ai quali si era abbandonato, ritirandosi in una *yeshiva* e diventando rabbino, e dei più ortodossi.
Interrogato più volte sui motivi che lo hanno spinto, lui che è stato portavoce della più ampia libertà dell'individuo, risponde che tutto ciò che invano ha cercato sulle scene e nel cinema, tutte le intime esigenze emozionali e intellettuali che lo hanno spinto a seguire i culti più incredibili della moda, li ha trovati solamente nella religione e nella tradizione. E con lui una parte di artisti, di quelli che poi erano i più attivi nelle notti di Tel Aviv, seguono lo stesso cammino, abitano nei quartieri più religiosi di Gerusalemme e rinnegano il passato. Alla fine è un po' come una moda: il rifiuto del passato è stato troppo rapido, tutto è andato troppo oltre, ed è più facile abbandonare vecchi costumi e tradizioni che sostituirli. Quelli che si sono avventurati troppo oltre, restando sufficientemente lucidi da rendersene conto, hanno scoperto che cadevano verso il nulla e la religione era l'unica *chance* che gli si offriva nel buio.
Diversamente Moshe Mizrahi non ha realmente abbandonato la tradizione ebraica e i suoi film, soprattutto quelli girati in Israele, parlano delle difficoltà di adattare queste tradizioni alla vita moderna che in un certo senso le supera. È il caso della vedova Rosa in *Je t'aime Rosa*, che è obbligata ad aspettare che il fratello minore del suo defunto marito abbia l'età per sposarla, poiché la legge le vieta ogni altra scelta, se prima questo fratello minore non l'avrà rinnegata. È anche il caso della ragazza, nel suo film più recente, *Amour volé*, che deve decidersi se tiene più alla sua famiglia o all'amore di un aviatore protestante americano. In questi due casi, come in altri film, Mizrahi si guarda bene dall'ironizzare sui vecchi costumi, che dopo

tutto sono quelli che hanno assicurato la continuità di questo popolo, anzi, cerca di ricondurli a un livello che sia uguale, emozionalmente se non logicamente, ai dettami della vita moderna. Per Mizrahi in effetti è un conflitto tragico che al momento non può trovare una soluzione ben definita. Se si giudica solo il suo ultimo film si ha la tentazione di credere che si adegui, se pur con tristezza, agli eventi superando controvoglia taluni ostacoli.
Il più sottile fra i cineasti, rispetto a questo tema, è senza dubbio Avraham Heffner. Il tipo di intellettuale cui piacerebbe fare film ma che rifiuta di impegnarsi a fondo, di perdere la testa e vivere solo per questo come effettivamente fanno i suoi colleghi. Ha realizzato dal 1974 solo tre lungometraggi, e in tutti e tre ritroviamo il conflitto della nuova generazione israeliana coi suoi antenati, senza contare che questa stessa razza cambia atteggiamento molto rapidamente quando esce dal suo angolino per scoprire il mondo.
Mais qu'est-il devenu, Daniel Wax esprime il disincanto profondo della generazione di Heffner per tutto il pacchetto ideologico che in gioventù gli sembrava assiomatico. Le nuove tendenze di rinnovamento e la ricerca di un nuovo punto di partenza vengono cancellati col tempo. Il protagonista è un cantante che ritorna a casa dopo quindici anni di assenza, e che ripartirà con un profondo senso di amarezza dopo aver scoperto che il suo eroe, quello che tutti credevano dovesse costruire nuovi imperi e cambiare il corso della storia, altro non era diventato che un professore di filosofia all'università, poco brillante anche nelle piccole e meschine battaglie degli intrighi universitari.
Il tema dell'amarezza è presente anche in *Tante Clare,* dove il personaggio principale è una donna energica che porta avanti con polso di ferro gli affari di tutta la famiglia. Troviamo sempre in una famiglia ebraica qualcuno come Tante Clare che si assume le responsabilità e prende decisioni fino al momento in cui non soddisfa più nessuno, e difende un modo di vita che non è più necessario e idee che non sono per forza quelle giuste. E poi c'è la minaccia, sempre presente, di dover ripartire, rifare i bagagli, cercare fortuna altrove, di voler credere che veramente fortunati sono quelli che sono andati direttamente in America, o a Parigi, o in qualche altro paese di moda. Un popolo che con molti sacrifici ha appena avuto un suo paese ecco che è di nuovo con l'occhio fisso all'orizzonte. La condizione civile è cambiata, ma subito rispunta l'ebreo errante.
L'assasinat du Lord Winchell, un'immaginaria inchiesta giornalistica sulla morte di un lord inglese nella Palestina degli anni '30, in effetti non è altro che la riflessione sulla natura e le aspirazioni di un popolo che emotivamente non ha ancora abbandonato il suo paese natale, anche se fisicamente si è installato da tempo altrove, nutrendo ancora sogni cosmopoliti anche quando si sarebbe dovuto arrendere all'evidenza politica attorno a lui.
Questa critica su certe caratteristiche di una nuova nazione che deve ancora formarsi sbocca inevitabilmente, alla fine degli anni '70, verso un cinema che si vuole combattente, politico, liberale. Dopo l'euforia che segue la guerra dei Sei Giorni (1967) e il disordine del 1973, un gruppo di giovani intellettuali scopre che il cinema può essere lo strumento adatto per radicalizzare l'opinione pubblica. Se per il momento si può ancora parlare di un genere di film che sia un affare più o meno sicuro, non c'è che la *candid camera*: primo perché è un prodotto molto a buon mercato e poi perché sembra che il

pubblico israeliano sia persuaso che un film del genere sia divertente, cosa della quale comincia a dubitare quando si tratta di un cinema ambizioso e per di più maldestro. Il pubblico, messo a confronto ogni giorno con una crisi sempre più grave, esposta ampiamente dalla stampa e dalla televisione, non considera che il cinema porti qualcosa di nuovo se non altro per il modo in cui lo espone. Sfortunatamente i cineasti, logorati come sono dal fare cinema, non vanno al di là di una professione di fede certamente ben intenzionata, ma non bene argomentata. Per mancanza di tempo, di denaro, e anche di esperienza.

Yehuda "Judd" Ne' Eman, capofila di questa corrente politica, si inserisce nella tradizione degli intellettuali ebrei che combattono ogni giorno per quella democrazia che metterebbe fine alle discriminazioni e quindi anche all'antisemitismo. Il tipo di battaglia è sicuramente diverso, e Ne' Eman, e con lui un gran numero di cineasti, si deve battere contro il nuovo conservatorismo che preme sempre di più nel paese e che sostiene, stranamente per dei conservatori, che occorra assicurarsi che il passato non si ripeta, e perciò si debba creare subito un nuovo tipo di israeliano.

Il primo tentativo di Ne' Eman di analizzare le fonti da cui è nata la nuova destra israeliana che cerca di cambiare il carattere di fondo di un popolo è il film *Les parachouistes*, dove un ragazzo è costretto dalla pressione sociale a unirsi a un'unità militare d'élite, ma è incapace poi di adattarsi. I pochi incassi costringono Ne' Eman ad aspettare anni prima di fare un altro film, *Collaborateurs*, scritto prima della guerra in Libano (1982) e girato durante la guerra, dove tratta le relazioni esistenti tra la sinistra israeliana e i progressisti arabi, accusando le autorità israeliane di sabotare qualunque tentativo di dialogo fra le due parti. Non è che un attacco fra i tanti, come il famoso *Derrière les barreaux*, premiato a Venezia, che diceva più o meno la stessa cosa, o *Hamsin*, premiato a Locarno, che insisteva sulla profonda diffidenza che conduce da un lato sull'orlo del colonialismo e dall'altro all'odio cieco, o ancora *Sourire de l'agneau*, premiato a Berlino, che cerca di porre il conflitto su un livello culturale e non solo politico.

Si potrebbero citare facilmente molti film degli ultimi anni che si lanciano in questa direzione, dimenticando troppo spesso che le buone intenzioni non giustificano a tutti i costi risultati mediocri. L'inevitabile confusione che regna in un paese in continuo fermento non esclude il cinema, che non è ancora sicuro di se stesso. Per andare ancora più lontano con questa analisi bisognerebbe prima di tutto avere opere più compiute che potessero prestarsi a questo genere di esame. Purtroppo, per il momento, il cinema israeliano, con i film fin qui menzionati, può essere qualificato, se vogliamo, come interessante, ma non ancora ad alto livello.

A volte possiamo compiacerci dell'accanimento, la devozione, le intenzioni dei registi, e possiamo seguire i progressi fatti da alcuni; in ogni caso il cinema israeliano non è inferiore alla media del cinema mondiale. Come tutti è in attesa del suo Fellini o del suo Rénoir, ma dove è che non succede così? Quando i Fellini e i Rénoir arriveranno, sarà forse il momento di riprendere questo tema. Ne varrà la pena.

(Traduzione dal francese di Flavia Savarese)

Marlene cinquant'anni dopo

Gesualdo Bufalino

Costava una lira, nel 1935, un biglietto di loggione nel cinema Vona, a Comiso, dove io consumavo quasi ogni sera i miei primi tremanti commerci amorosi col cinema. Una lira, cioè venti soldi, che non era facile mettere insieme. Tuttavia, a costo di chiedere un prestito a un amico più quattrinato o di sfilare la somma con mani notturne dal borsellino paterno, finivo sempre col racimolarla e porgerla nel palmo aperto — obolo e sesamo di un'Ade dalle bellissime larve — alle unghie non sempre nette dell'operatore-cassiere. Me ne venivano in cambio estasi di cui non mi sono scordato e che ora, inopinatamente, il miracolo della televisione mi consente di rinnovare. Sicché non cercate nessuno che sia più fedele di me all'appuntamento casalingo, qualunque ne sia l'orario, con un film d'altri tempi, nell'ineguagliabile bianco e nero, specie quando si tratti d'una rilettura e del film si conservi traccia nell'inchiostro sbiadito di un mio Indice-diario, dove a futura memoria ero solito registrare, completi di cast, data e voto, gli spettacoli visti...

Così eccomi oggi davanti all'*Imperatrice Caterina* di Von Sternberg, e già subito mi vien naturale chiedermi quale sia per essere l'esito del doppio confronto: fra le mie impressioni di ragazzo, depositate in un profondo *secrétaire* della mente e quelle che mi accingo a provare da vecchio, ormai avvezzo a più capziosi veleni; e inoltre: fra la visione di allora, da un breve sedile a un gigantesco telone, io minuscolo Gulliver nel paese di Brobdingnag, e quella di stasera, dal trono d'una poltrona a uno schermo di pochi pollici, io immane Gulliver nel paese di Lilliput... È un cambiamento di ottiche che più strepitoso non si potrebbe, i cui effetti sono stranianti come chi viaggiasse su e giù con la macchina di Wells o si calasse sotto i panni di Alice in quel tal mondo delle meraviglie...

Si aggiunga l'ebbrezza d'onnipotenza cui induce l'odierna disponibilità del telecomando, della moviola, del videoregistratore... Mentre un tempo, nel buio della sala, respirando quasi bocca a bocca il complice fiato degli altri, mi pareva di assistere a una messa catacombale: succube degli invisibili celebranti, agíto da loro, burattino innamorato; oggi, viceversa, un mio dito, posato sul video, misura agevolmente in pochi centimetri la statura dei cosacchi di Marlene; posso, se voglio,

bloccare l'immagine sulle labbra, sulle gambe di lei, e studiarmele come pezzi d'anatomia. Roba da leccarsi le dita per un filologo, e che rende possibile una dissezione dei testi impensabile in quegli anni di letture fulminee, sparenti come la vita...
Ma io, che né filologo né critico sono, chissà se ci guadagno, io che nelle opere non inseguo altro più che occasioni di turbamento e stupore, impulsive *lacrimae rerum*, azzardose verifiche di antiche fate morgane...
Tant'è, merita rivederla, questa Caterina. Non senza aver prima fatto mente locale su un catalogo di possibili intermittenze, e aver passato in rassegna le ombre di quell'antica serata, le poche superstiti fra tanta poltiglia di giorni perduti.
Quattro o cinque fotogrammi riappaiono, non più: un lampo di streghe nude al rogo, rubato istantaneamente all'ingordigia degli occhi; quindi le fossette d'ombra, incalcolabilmente attraenti, sulle gote della Dietrich; e il sogghigno, fra ebete e perverso, del granduca Pietro/Sam Jaffe; e gl'invidiati baffetti di John Lodge; specialmente, infine, il mostruoso *bric-à-brac* scenografico e architettonico, un delirante apparato donde mi venne, e mi dura (chi aveva sentito parlare, allora, di espressionismo?), un senso di piacevole mal di mare.
Questo m'aveva colpito e vi si era aggiunta, più tardi, la scoperta che l'erotomane 'dottore' di *Giungla d'asfalto* era lo stesso giovane zar che mi aveva impressionato anteguerra. Donde l'inquietudine di dover ammettere che gli attori da noi colti una volta e pietrificati in una maschera sono invece uomini di carne che invecchiano, cambiano pelo e pelle, osano addirittura, un giorno, morire...

A film rivisto, col senno del poi, sarebbe facile porre sotto accusa i turgori visivi, le disinvolture storiche, la teratofilia sotterranea: quel trono di barbarica stravaganza, quei candelieri antropomorfi, il Grand-Guignol di cariatidi, tanto più sforzato quanto più contraddice le carezze della luce sullo specioso viso della protagonista. Eppure, in poco più di un'ora, quale folla di nodi umani, sociali, estetici, di costume si accumulano dietro la fronte dello spettatore. Nodi che si lasciano da sciogliere ai professionisti, ma che conviene almeno sfiorare, così come disordinatamente ci assalgono. E sono: il sospetto di un possibile rapporto Stroheim/Sternberg, entrambi ebrei viennesi emigrati in gioventù, millantatori di inesistenti nobiltà in quel *von* del biglietto da visita, entrambi in bilico fra naturalismo e visione, direttori tirannici e sordi a ogni economia imprenditoriale; l'emozione della sfida di dive fra lei, Marlene, e il fantasma rivale della Garbo, con l'opporsi della sua Caterina alla Cristina di quella (ma presto giocheranno la stessa partita regale altre grandi, dalla Shearer alla Hepburn, alla Davis); la proposta d'una Russia artefatta, d'una corte (dove pur era passato Diderot!) grondante di istrioniche nefandezze, quasi per un ricordo o presagio di Godunof o di Rasputin, nonché, in filigrana, dei più recenti spaventi della rivoluzione bolscevica (curioso tema, questo suo cliché cui obbedisce la fabulosa storia e geografia hollywoodiana,

quando s'accosta alle varie realtà nazionali altrui, dalla Cina del *Generale Yen* all'Italia di *Tre soldi nella fontana*. Senonché in Sternberg su questo vizio fanno premio la forza onirica e i deliri dell'immaginario)...
Ultimo inatteso rilievo: il baleno di umore (sia pure sotto specie di smorfia) che qua e là attraversa l'orrore: come nella scena in cui Pietro (qui più che mai Sam Jaffe ha l'aria stralunata di Harpo Marx) si fa *voyeur* della madre, con un trapano in mano, dietro una porta di quercia.
Né dimentico il tenebroso, prepuskiniano John Lodge, un comprimario di serie B, qui abbastanza credibile, al punto da far dubitare che lo stesso regista, per interposta persona, gridasse in lui la propria soggezione infelice, fra eros e potere, all'attrice che amava, al feticcio di cui s'era fatto demiurgo e stregone. Non ho sottomano l'autobiografia di Marlene, né so cosa dica di questo film e del suo rapporto con Sternberg. Meglio così: privilegio della provincia è di poter ignorare le bibliografie e di vivere ogni *liaison* con lo spettacolo dentro un'aura di spontaneità leggendaria, dove i fatti contano meno delle fandonie private, dei romanzi e miti della memoria...
Ma, per tornare ai due, è nel loro taciuto duello che consiste, mi pare, il nucleo sodo del film: in quest'autobiografismo di cui si ascolta in ogni inquadratura il sussurro. Tanto da indurci ad aggiungere nelle sequenze che vediamo un attore ulteriore che non si vede, seduto approssimativamente dove stiamo noi, al di qua dello schermo. Un attore in più che è lo stesso Joseph regista, il quale, mentre sta girando il suo sesto e penultimo film con lei, già sente un fuoco divenire cenere e spende gli artifici supremi della sua intelligenza per colorare di splendori barocchi la catastrofe della sua vita. Marlene ormai s'è staccata da lui: accanto alle calze e al pagliaccetto di Lola-Lola sta per deporre la corona imperiale di Caterina, protesa nel pensiero verso altri destini, di commediante lubitschiana e clairiana, fuor dallo stereotipo di vamp carnefice-vittima. Qualche mese ancora e *Capriccio spagnolo* concluderà sotto forma di ironica e crudele metafora la vicenda umana dei due. Mago fallito, prestigiatore deluso, Sternberg non saprà che rappresentarsi in figura di *pantin*: povero pupazzo di cui un'elusiva Concha/Marlene tira pigramente, prima di abbandonarle, le fila.

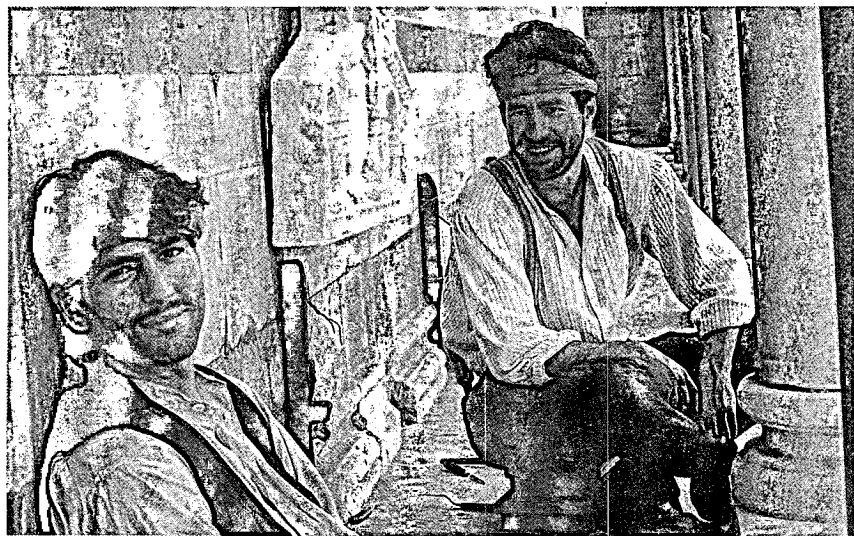
Ciò detto, di una gratitudine è doveroso dar conto (parlo per quelli della mia età) nei riguardi non solo di questa ma di mille altre pellicole degli anni Trenta. Poiché una cosa non si sa abbastanza: che fu il cinema americano, e poi subito il francese, il grimaldello provvidenziale delle nostre bastiglie di universitari fascisti. Si è tanto detto di *Americana* e di come aprì gli occhi ai giovani ciechi che così a lungo noi fummo; ma più vero è che il cinema venne prima e contò di più. Lo stesso Vittorini, probabilmente, non avrebbe scoperto nei libri l'America, se non l'avesse prima amata tutte le sere, da un sedile di loggione, al prezzo di venti soldi un biglietto.

FILM

Fellini, Taviani, la nostalgia

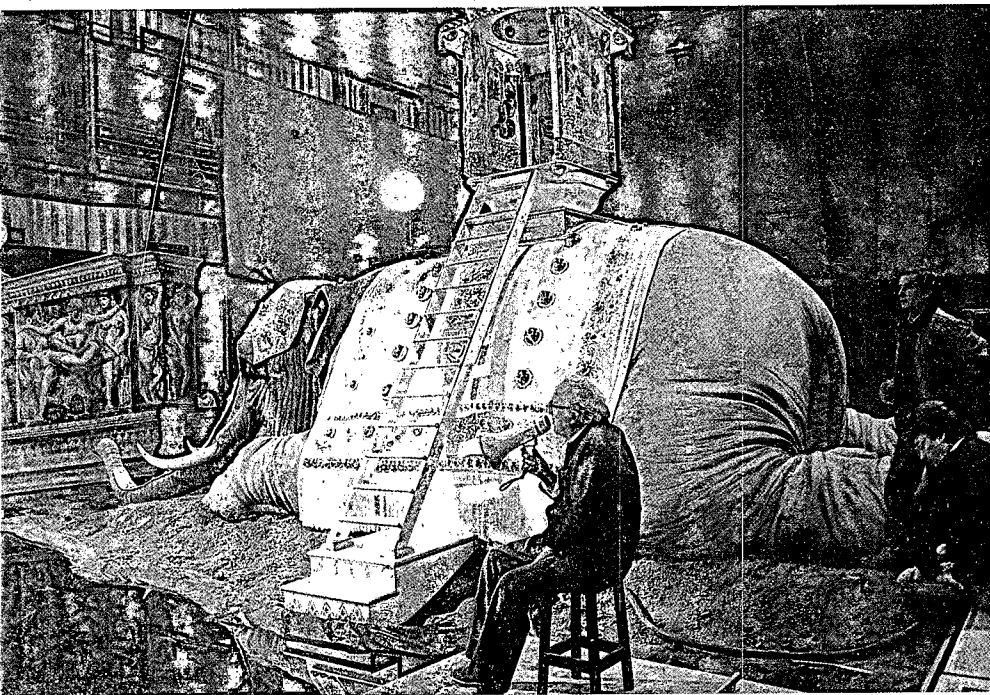
Sergio Frosali

L'*Intervista* parla — ecco una formulazione che parrà azzardata — della fine del cinema. Tanto azzardata che occorre subito sfumarla e mitigarla. Vi si oppone in primo luogo il fatto che delle 'crisi' attraversate è sostanziata, nella sua lunga storia, la salute del cinema. In secondo luogo che Fellini non è un ideologo e quindi le sue affermazioni conserverebbero sempre qualcosa di umorale, felpato e non teorico. In terzo luogo l'immagine mantiene sempre un margine irriducibile di ambiguità che non le permetterebbe di affermare niente, ma solo di suggerire e alludere.
Eppure il fellinismo è un sistema d'allarme acutissimo. Nell'autore non parla solo il meraviglioso clown ma anche il possessore di uno sguardo che vede lontano. Sminuisce Fellini chi vede in lui solo il manipolatore soggettivo, l'illusionista, e non anche il 'profeta'.
Se Fellini nell'*Intervista* segnala la fine del cinema, sostituita dal discorso sul cinema, bisognerà in qualche modo prenderlo in parola. Lui non nega che il cinema sussista, solo che sopravviva 'quel certo' cinema. E quale resterebbe, quale invece si avvierebbe alla perdita? La risposta felliniana pare la seguente: il cinema è fiction, artigianato, fabbrica, fatica, illusione, e non sarà più 'realtà' perché la realtà si è allontanata da quel lavorio tecnologico che continua a correre sui propri binari. In termini più stretti: «La fiction non può più impersonare la fantasia». Oppure: «Il nostro immaginario è qualcosa che ci appartiene, mentre l'immaginario proposto allo spettatore apppartiene al mondo della finzione, tanto vale prenderne atto e non illudersi più, tanto vale prendere il cinema come un mezzo a sé stante». Rinunzia da poco? Al contrario, constatazione quasi nichilista.
E se tuttavia questo mutamento di umore avvenisse all'interno della poetica di Fellini, e di essa sola? Ebbene, se anche così fosse, l'autore potrebbe aver benissimo centrato un bersaglio che gli altri evitano di mirare o addirittura di riconoscere. In questo modo Fellini, parlando di sé, finirebbe ancora una volta per esprimersi in nome degli altri e per mutare la sua identità di burattinaio in quella di 'profeta'. Che lui lo accetti oppure che, nel suo *understatement* antienfatico, lo eviti.
La 'fine del cinema' nell'*Intervista* appare anzitutto come uno spostamento dell'attenzione dall'opera sull'autore. L'autore resta un demiurgo, l'opera diventa vacante. L'autore cerca i suoi personaggi e finisce con l'incontrare se stesso, oppure i personaggi del suo passato. Una sottile stanchezza pare emanare da quanto si pone fuori da tale intimità che comprende i ricordi, la loro ricerca, la consapevolezza della inevitabile falsificazione nel portarli in scena.

Tutto questo, che comporta una specie di inaffrontabilità del cinema e distanza da esso, pare in contraddizione, e lo è, con tutto un altro aspetto dell'*Intervista*, quello che riguarda il lato tecnico e artigianale, professionale e produttivo. Da una parte il cinema appare separato dalla realtà, quindi in certo senso aleatorio e per così dire esaurito, dall'altra preme con la sua vitalità quotidiana, esige di venir affrontato, e in definitiva si rivela l'unica occupazione possibile, di fronte alla quale le altre si rivelano delusorie. Si tratta di una divergenza radicale, che del resto non appare nuova in Fellini: già in *Otto e mezzo*, essendo i 'fantasmi' in crisi, l'aspetto artigianale del cinema prendeva la parola per suggerire all'autore che l'opera si doveva fare. E la si faceva per seguire la gioia del 'creare' ma anche quella dell''eseguire', del lavorare, del fabbricare.
Tale antica antinomia felliniana si colora però in *Intervista* di un senso che chiamerei di 'vanità'. Vanità delle cose, vanità del cinema. Resta il 'fare'. Sui risultati cala il dubbio e non nel senso del 'ben fatto' ma in quello della necessità del 'fare'. Della possibilità del creare. Né credo si possa ridurre tale pessimismo a una sorta di stanchezza di Fellini, il quale tenderebbe autobiograficamente a esaurire la propria capacità di 'dire' proprio mentre appare ancora vogliosissimo di 'fare'. A smentire la stanchezza basta da sola la qualità di *Intervista*: stanco uno che riesce a creare un'opera così omogenea, a cucire incredibili concordanze e discordanze, a sfumare i trapassi e a tenersi così straordinariamente vicino a ciò di cui parla? Mai troppo sotto e mai troppo sopra?
Il cinema continua, magnificamente, ma nel contempo il cinema è finito. Mastroianni-Mandrake, *La dolce vita* rivista al passato, quei dolci noiosi giapponesi, appartengono al 'giorno dopo'. È deflagrato il senso, rivelando l'impossibilità di gestire ormai un cinema grandioso entro una realtà troppo frammentata, fatta di schegge. La sensibilità di Fellini si adegua, ne tiene conto, agisce in perfetta coerenza con il tempo. C'è qualcosa di più da esprimere attraverso il cinema e con il cinema, nell'era delle antenne

Vincent Spano e Joachim de Almeida in *Good Morning Babilonia* di Paolo e Vittorio Taviani

televisive che cavalcheranno all'alba come lance in mano ai nuovi indiani? No, si può solo procedere all'assunzione del senso, o del non senso, di tale trapasso. E chi poteva farlo meglio di Fellini, attraverso un film testimoniale, soggettivo e 'riduttivo' che però ha dalla sua la forza insuperabile, esplosiva, dell'autenticità? Tale cinema appare l'ultima sponda possibile, la cosa di cui si può parlare. Il resto è macchina e ormai la macchina è in mano agli 'altri'.

E poi in *Otto e mezzo* il film in preparazione finiva con il farsi, sospinto, sì, dalla macchina inarrestabile della tecnica che superava i dubbi dell'autore, ma anche dall'urgenza dei personaggi che premevano sul regista per venire alla luce. Invece nell'*Intervista* la situazione artigianale e produttiva appare, nonostante il suo agitarsi, soprattutto statica, tant'è vero che *America* da Kafka resta un progetto. Affiorano frammenti inimitabili dalla memoria, e il presente si costruisce come un *poiein* sufficiente a se stesso, indipendente dalla direzione. Non si realizza, in fondo, il film dell'autore ma l'intervista sull'autore, il quale si espone in primo piano al centro del suo attivismo ma anche entro una sorta di centrale imbarazzo. Non conosco testimonianza più lucida sul cinema, colto nel guado fra ciò che era e quel che sarà (o non sarà) domani.

Né tirerei in ballo, per spiegare questa *impasse*, una diminuzione della creatività felliniana, che si accontenterebbe di una situazione e soluzione (contenutisticamente) minore a causa di una sorta di preteso esaurimento interiore. A me pare piuttosto che non il vissuto biografico felliniano ma la situazione storica del cinema generi tale spostamento dall'oggetto sul soggetto, dal destinatario al mittente, dalla cosa alla persona. Fellini è un

Intervista
di Federico Fellini

sismografo non meno acuto del solito e proprio per quello fa i conti con la realtà circostante. Ha senso realizzare *America*? Ha più senso parlare di un *America* che non si farà.

Ho avvertito una singolare concordanza tematica, a pochi mesi di distanza, quanti ne corrono da Cannes a Venezia, fra l'*Intervista* e l'ultimo film di Alain Tanner, *La vallée blanche*. Identica posizione di un regista combattuto tra vari progetti, stessa partenza da *Otto e mezzo*, ma conclusione nel senso dell'*Intervista*: il regista lavora, prepara, tesse, inserisce il proprio vissuto (Tanner però non direttamente ma, più convenzionalmente, attraverso Jean-Louis Trintignant), ma infine il film non si fa. Il film (secondo dichiarazioni di Tanner) non si può più fare. La motivazione addotta sarebbe l'usura della fiction, l'inutilità di riempire il mondo con un'altra story, quando l'universo ne appare già congestionato. Dove arriva la saturazione, l''oggetto' si rarefà, solo la crisi storica del soggetto creativo conserva un interesse fondamentale. Ed è la crisi di una soggettività che, nel dilagare del cinema 'esecutivo' (mi pare che Truffaut chiamasse così quello di Spielberg), incorre in una vera e propria sensazione di marginalità, di separatezza, di interrogazioni su se stessa. Il mondo esterno, e quello delle immagini, paiono aver soverchiato la possibilità della creatività, che combatte in cerca di senso contro un mondo sovraccarico di non senso. Lotta che si sa in qualche modo perduta, sul discrimine storico fra una civiltà e un'altra. Direi: questi autori appaiono riluttanti e imbarazzati nel momento in cui si tratta di cavalcare sino in fondo la cosiddetta civiltà dell'immagine. Altre le sue meravigliose avvisaglie fino a qualche anno fa, altre le conseguenze estreme della sovrappopolazione di figurazioni.

A questo atteggiamento si contrappone, forse solo in apparenza, un altro simultaneo esempio di cinema sul cinema, *Good Morning Babilonia* di Paolo e Vittorio Taviani. Qui la reazione all'*impasse* storica si storna verso il passato, verso i tempi 'forti' della creatività e i modi autentici dell'ingenuità. Un cinema antico, quello di D.W. Griffith, guardava al futuro. Simmetricamente un cinema moderno, se vuole conservare la forza e l'autenticità, si trova costretto a volgersi verso il passato, cioè in direzione di quella creatività ancora intensa perché in certo modo *naïve*. E *Good Morning Babilonia* si propone infatti, nell'accezione migliore, come un film falso *naïf*, percorso infatti da alcune intenzionali ed espertissime *naivetés*, che converte in spettacolo l'ingenuità, e quindi la verità, dello spettacolo passato e lontano. Possiamo giurare che, sottoposti all'opzione di un film americano, i fratelli Taviani si sarebbero defilati dal presente. Gli anni Dieci li salvano. Infatti solo quel tempo permette la magica enfatizzazione che conviene all'istinto degli autori. Da notare che sia *Padre padrone* che *La notte di San Lorenzo* già li vedevano retrocedere verso un mondo scomparso nel tempo, vicino ad alcune intensità essenziali (l'infanzia nella primitiva condizione pastorale; il clima della Resistenza), perché, Proust dixit, «la réalité ne se forme pour moi que dans le passé».
Il passato di *Good Morning Babilonia* è quello del cinema. Il film percorre i sentieri della nostalgia per remote possibilità creative o per meglio dire esistenziali, quando il cinema andava a braccetto con il mito (dell'oggi si può forse dire lo stesso? La 'forza' del cinema odierno non appare forse per nove decimi costruita e adulterata?). Al passato è ancora possibile creare in grande, anche perché il passato non ha limiti, al contrario del presente che resta esiguo. Infatti il passato di *Good Morning Babilonia* sbalza tranquillamente, come nello scavo di un pozzo artesiano, dagli anni Dieci di questo secolo verso il medioevo delle cattedrali in stile pisano-lucchese, indicando una continuità che scorrerebbe nei secoli dai creatori delle basiliche ai creatori del cinema mitico, congiunti gli uni agli altri da una sorta di comune religiosità (e non solo dell'arte, ma si direbbe anche della fede, una fede confessionalmente agnostica). In questo senso *Good Morning Babilonia* appare un film volutamente e splendidamente 'inattuale' che ribalta il feticismo per il presente in una sorta di perenne 'medievalità' creativa. Gli eletti, per i Taviani, appartengono alla schiera di coloro che non rompono la continuità con il passato (tale rottura viene denunziata da Konrad Lorentz come uno dei vizi capitali della nostra civiltà). E *Good Morning Babilonia* appare un film soterico ed esoterico che ammonisce: «Il cinema va accettato soprattutto nella continuità storica con le altre arti, che deve seguire e a cui si deve inchinare, come Griffith al padre padrone Antonutti. La sua forza la trae, consapevolmente oppure inconsapevolmente, da questa progenie. Attenti a non perderla».
Non è un caso che i *cinéphiles* (parlo di un feticismo estremista che ha inventato un termine come *cult-movies* e trova il proprio meglio nel tecnicismo hollywoodiano subordinato a precise restrizioni creative) non amino, in fondo, né il cinema di Fellini né quello dei fratelli Taviani. Consultatene uno e li avrete sentiti tutti. Preferiscono la mancanza del dubbio, l'adesione al presente consumistico, il rifiuto del passato e del confronto con le altre arti. Film come *Intervista* e *Good Morning Babilonia* li inquietano. Parlano infatti, in certo loro modo metaforico e indiretto,

Good Morning Babilonia

Italia/Francia, 1987. ***Regia:*** Paolo e Vittorio Taviani. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Paolo e Vittorio Taviani, con la collaborazione di Tonino Guerra, da un'idea di Lloyd Fonvielle. ***Fotografia*** (colore): Giuseppe Lanci. ***Montaggio:*** Roberto Perpignani. ***Scenografia:*** Gianni Sbarra. ***Costumi:*** Lina Nerli Taviani. ***Coreografie:*** Gino Landi. ***Musica:*** Nicola Piovani. ***Interpreti:*** Vincent Spano (Nicola), Joaquim de Almeida (Andrea), Greta Scacchi (Edna), Desirée Becker (Mabel), Omero Antonutti (Bonanno), Margarita Lozano (la spagnola), Bérangère Bonvoisin (moglie di Griffith), Charles Dance (David W. Griffith), David Brandon (Grass), Brian Freilino (Thompson), Massimo Venturiello (Duccio), Andrea Prodan (operatore irlandese). ***Produttore:*** Giuliani G. De Negri. ***Produzione:*** Filmtre, RaiUno, MK2, Films A2, Epfc. ***Distribuzione:*** Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. ***Durata:*** 118'.

traslato e simbolico, della difficoltà, della problematicità e talvolta dell quasi impossibilità di fare cinema, salvo al passato (in fondo entrambe le opere di cui qui ci occupiamo hanno il loro *clou* nella nostalgia: una per *La dolce vita*, l'altra per *Intolerance*).
E proprio per questo si tratta, paradosalmente, di opere intensamente moderne. Infatti è propria della modernità l'inclusione del discorso sull'arte, e sulla possibilità di praticarla, all'interno dell'arte stessa. Le opere letterarie più avanzate si interrogano da molti decenni sulla praticabilità della letteratura, fin da Proust e D'Annunzio (del quale ultimo si ignora la componente avanguardista e problematicista). Il cinema in genere non lo fa, eppure le modalità della preparazione di un film sono emblematiche, talvolta tragiche. E se il cinema parla di se stesso, come sempre più di frequente si adatta a fare anche per una certa perdita di presa sul mondo esterno, privilegia l'aspetto sentimentale, narcisista, del suo mondo. (Talvolta si deve specchiare nella letteratura, come negli *Ultimi fuochi* di Fitzgerald, per arrivare al nocciolo della questione). E in genere il discorso tende a limitarsi all'ambiente, alla sociologia del set, soprattutto per le combinazioni seduttive che ne nascono.
Invece nelle recenti opere dei fratelli Taviani e di Fellini si compie un salto verso la metafora e un passo verso la consapevolezza. Lo stornamento di Fellini verso se stesso non risponde tanto a uno strabismo narcisistico (un po' di narcisismo forse c'è, lo strabismo no) quanto a una desolata lucidità sulla possibilità stessa di fare cinema senza venir inghiottiti dalla macchina del cinema. *Intervista* rivela il 'falso' fin dentro il 'vero' e pone comunque il problema dell'autenticità. Paolo e Vittorio Taviani non tanto idoleggiano la Hollywood leggendaria (tale interpretazione farebbe della loro opera solo un cinema di cosmesi) quanto delineano una metafora della creatività cinematografica come debitrice di altri ambiti creativi e come continuità rispetto a essi. Affermare il cinema in quanto summa di apporti nazionali e storici che affondano fin dentro il medioevo equivale a interrogarsi sulle radici stesse dell'immaginario cinematografico.
Ma ho la sensazione che questo cinema troppo intelligente, eccessivamente lucido, dia fastidio. Che bisogno ce ne sarebbe? Perché non continuare a ripetere i rituali quotidiani dei generi e fissarsi solo sul 'ben fatto'? Manca poco che non si rimproveri a *Intervista* e a *Good Morning Babilonia* di non essere quelle perfette macchine (makkine) da spettacolo cui uno spettatore atrofizzato resta legato da un vincolo sempiterno, come il vizioso alla sua droga.
Eppure, se la cultura cinematografica vorrà uscire di dipendenza e confrontarsi con le altre, dovrà pur ammettere che il discorso sulla possibilità dell'arte, svolto all'interno dell'arte, ha una preminenza nella cultura contemporanea. Congratularsi che il cinema vi arrivi. Accorgersi che tale discorso fa apparire immediatamente invecchiate tante 'produzioni' (di immagini, di fatti, di sangue violenza e sesso, che però non sono produzioni di senso ma prolungamenti diuturni di nonsenso, epiloghi di vizi e dipendenze isteriche). Inevitabilmente, film come i due di Fellini e dei Taviani, spiazzano la considerazione del cinema come fatto magmatico, tutto più o meno allo stesso livello, e ripropongono inevitabilmente la distinzione fra alto e basso, fra moderno e usurato, ossia fra cultura e sottocultura, fra creazione e produzione, fra opera e prodotto. Sono film benefici. Peccato siano così rari.

Intervista

Italia, 1987. ***Regia, soggetto e sceneggiatura:*** Federico Fellini. ***Fotografia*** (colore): Tonino Delli Colli. ***Montaggio:*** Nino Baragli. ***Scenografia e costumi:*** Danilo Donati. ***Musica:*** Nicola Piovani. ***Temi musicali:*** "I clowns", "Il bidone", "La dolce vita", "Lo sceicco bianco", di Nino Rota; "Ginger e Fred" di Nicola Piovani. ***Canzoni:*** "In a Persian Market" di Ketelby; "Il tango delle capinere" di Cherubini; "Tea for Two" di Caesar, "Reginella campagnola" di Bruno/Di Lazzaro, "Yes Sir That's My Baby" di Donaldson, "Io cerco la Titina" di Di Napoli/Daniderff, "Dove sta Zazà" di Cutolo/Cioffi, "Stormy Weather" di Duedley. ***Interpreti:*** Sergio Rubini (il giornalista), Antonella Ponziani (la ragazza del tram), Maurizio Mein (l'aiutoregista), Paola Liguori (la Diva), Lara Vendel (la sposa), Antonio Cantafora (lo sposo), Nadia Ottaviani (la vestale), e con la partecipazione di Anita Ekberg e Marcello Mastroianni. ***Produttore:*** Ibrahim Moussa. ***Produzione:*** Aliosha Production, con la collaborazione di RaiUno e Cinecittà. ***Distribuzione:*** Academy. ***Durata:*** 103'.

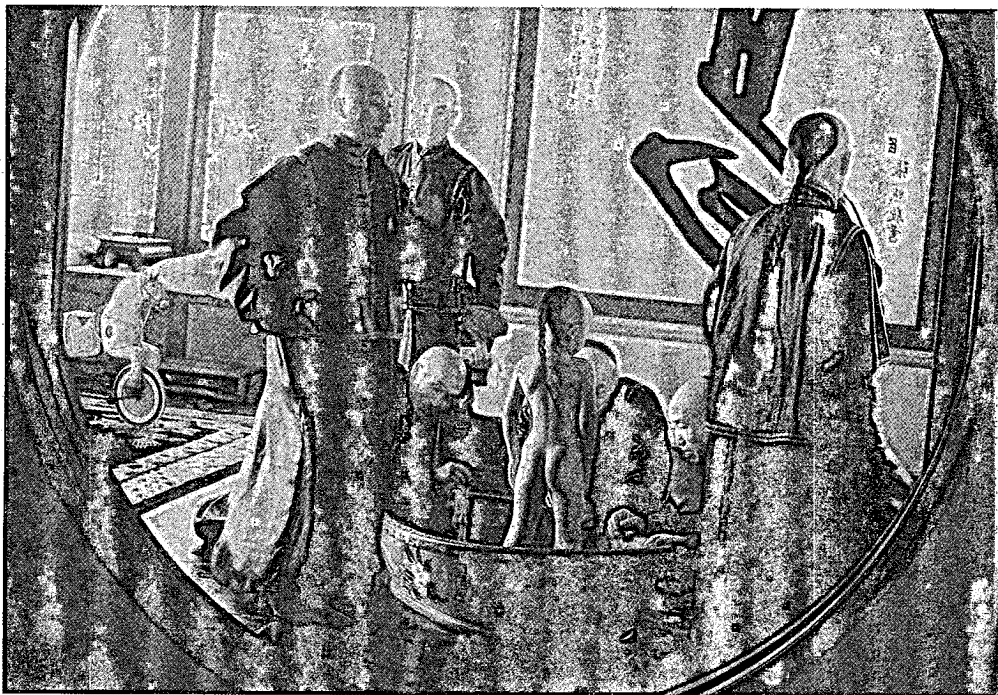
FILM

Bertolucci: un imperatore sul lettino

Simona Argentieri

Qualche tempo fa — proprio su queste pagine («Bianco e Nero», 3/1986) — in occasione del film di P. Schrader, *Mishima*, riflettevo sulla difficoltà che incontra un occidentale quando si confronta con la materia dell''oriente', esposto continuamente a un doppio rischio: da un lato di cercare riduttivamente le analogie, la qualità rassicurante, ma inevitabilmente impoverita dell'universale; dall'altro di usare questo lembo opposto ed estremo del mondo come luogo di proiezione di tutto ciò che è alieno, estraneo, sconosciuto e remoto. La storia giapponese di Schrader — a mio avviso per lo sforzo dell'autore di cercare di sfuggire a questa *impasse* — aveva finito con l'assumere la connotazione irrigidita di un 'falso d'autore', appesantito dall'ossessione documentaristica e testimoniale.
Questa volta, grazie all'ultimo film di Bertolucci, l'incontro è con la Cina e con la straordinaria vicenda del suo ultimo imperatore Pu Yi: un bambino di tre anni che, per esigenze dinastiche, viene strappato in piena notte dalle braccia della madre e condotto al cospetto della Grande Imperatrice Vedova, una vecchia decrepita, senza figli, che in punto di morte proclama il piccolo Pu Yi suo successore.
La via che ha scelto Bertolucci per raccontarci questa storia è invece quella, a mio avviso felice, di una dimensione di favola; per cui le grandiose composizioni delle scenografie e dei costumi — se anche rigorosamente fedeli e veritiere — non danno mai la sensazione asettica della ricostruzione, ma piuttosto quella della suggestione e della fantasia. In questa cornice magica, però, si svolge una vicenda che, per quanto eccezionale e inserita nei più cocenti sommovimenti della storia recente, è anche una vicenda umana psicologicamente molto autentica e reale. «Sono stato molto più interessato a seguire il destino di una persona che non la storia stessa» ha detto difatti il regista a proposito di questo suo ultimo film. Questo versante psicologico, d'altra parte, è anche quello che più specificamente mi interessa e mi compete nel parlare dell'*Ultimo imperatore*.
La storia, dunque, è quella del piccolo Pu Yi, che da un lato vede disattesi i suoi bisogni più elementari e subisce le più crudeli violenze psicologiche: la brutale separazione dalla madre, dalla famiglia e poi dalla giovane balia che, nella rigida corte imperiale è l'unica a offrirgli un legame di corporeità e di affetto; dall'altro, è idolatrato come 'Figlio del Cielo' e mantenuto da tutta l'immensa corte in una illusione di onnipotenza assoluta. D'al-

tronde, nella prima infanzia, ogni bambino vive una legittima esperienza di onnipotenza («Sua Maestà l'Io», diceva acutamente Freud per descrivere questa fisiologica megalomania delle origini); crede di essere il centro dell'Universo e che tutto e tutti esistano solo in funzione dei suoi bisogni. Il compito spontaneo e naturale dei genitori, difatti, è quello di alimentare e sostenere l'illusione, accorrendo, come i sudditi fedeli di Pu Yi, a esaudire e prevenire tutti i desideri del piccolo.
Questa esperienza di onnipotenza primaria è una tappa necessaria per la strutturazione della personalità e dell'identità. Ma ancor più importante è la tappa successiva, nella quale, con l'aiuto progressivo degli adulti, il bambino deve soffrire il passaggio dall'illusione alla disillusione, con il riconoscimento dei propri limiti che sempre impone il principio di realtà. A questo punto, invece, fallisce il processo di crescita di Pu Yi, condannato nella sua corte medievale fuori del tempo all'eterna infanzia di una onnipotenza patologica. Per anni, difatti, anche dopo l'avvento della Repubblica, i dignitari, le dame, i cortigiani diverranno complici di un folle inganno per tenere il giovane imperatore letteralmente prigioniero all'interno della Città Proibita, all'oscuro della verità, impegnati a replicare «... uno spettacolo ormai senza più spettatori».
Questa negazione della realtà esterna è forse la violenza peggiore che gli viene inflitta, poiché gli preclude la possibilità di forgiare strumenti psicologici validi a fronteggiare i traumi reali della vita; come quando, ormai a dieci anni, il fratello gli rivela dispettosamente che il suo impero è finito e lui tenta di dimostrare il suo potere obbligando un servo a bere l'intera vaschetta dell'inchiostro. Ma poi, per placare l'ansia e lo smarrimento, non sa far altro che consolarsi regressivamente cercando il seno della sua tenera bambinaia. Poiché è certo, l'altra faccia dell'onnipotenza è

Peter O'Toole

l'impotenza, come sperimenta ciascuno nel conflitto del processo maturativo.
Esemplare, a questo proposito, il modo in cui ci viene rappresentato il problema del rapporto di Pu Yi col suo corpo. L'imperatore, è noto, non poteva — e non doveva — compiere nessuna banale operazione corporale legata ai comuni gesti del vivere. Paradossalmente, però, questo privilegio imperiale si traduce in una condizione di totale dipendenza dagli altri, un dover dipendere da servi e cortigiani per le più elementari necessità. Ancora una volta, viene alla mente l'analogia con le prime epoche di vita del bambino, che deve essere accudito per ogni suo bisogno e che sperimenta il massimo di illusione psicologica di onnipotenza parallelamente al massimo grado di vulnerabilità e di dipendenza sul piano reale.

Dobbiamo anche pensare quanto il corpo, le sensazioni, le esperienze percettive e di movimento siano una componente essenziale, alle origini della vita, per costruire il 'senso di sé', il vissuto di integrazione e di compattezza della propria identità. Bertolucci ci fa invece vedere come Pu Yi, a causa del suo rango, sia sistematicamente espropriato del suo corpo: da quando uno stuolo di cortigiani si impossessa con fanatica venerazione del contenuto del vasino del piccolo imperatore, alla mirabile scena della notte delle nozze, quando, perfino del momento del culmine erotico, sono mani altrui, quelle ingioiellate e accorte di invisibili cortigiane, che spogliano i due sposi dei loro abiti rituali. (Tanto è vero che anni dopo, nel tempo della prigionia, continuerà ad avere bisogno del maggiordomo anche per allacciarsi le scarpe). Credo infatti che l'incontro con il precettore scozzese, interpretato da Peter O'Toole, sia uno dei pochi rapporti

Peter O'Toole e Wu Tao. Accanto, un altro momento del film.

positivi della sua vita, non tanto per le nozioni culturali che gli impartisce, quanto per l'incoraggiamento a prendere possesso del suo corpo, rompendo le rigide leggi della tradizione: mettersi gli occhiali, andare in bicicletta, giocare a tennis.

In un processo maturativo armonioso, non è affatto previsto che si debbano completamente superare e annullare i livelli primitivi, anzi, proprio il potere di attingere incosciamente, di tanto in tanto, al vissuto di onnipotenza originaria rappresenta uno strumento di grande arricchimento della personalità e, in particolare, è l'ingrediente prezioso di tutti i processi creativi. Ma per essere realmente creativo, appunto, questo sentimento grandioso di sé deve essere filtrato e consolidato da tutti gli altri livelli della struttura psichica, altrimenti è solo illusione.

La fragilità di Pu Yi, ormai uomo, si rivela appieno quando finalmente (ma ancora una volta per volere altrui) può varcare la soglia della Città Proibita, che, come un guscio narcisistico, ha funzionato per lui, al tempo stesso, come protezione e come prigione. Trascorre qualche tempo nell'esilio di Tienjin in una vuota esistenza imitativa da *dandy* occidentale. Poi, nell'illusione di restaurare il suo potere, persegue ciecamente l'assurda avventura della conquista della Manchuria, lasciandosi usare, come un fantoccio, nelle mire espansionistiche del Giappone. In una sorta di coazione a ripetere, di nuovo viene asservito a progetti altrui, a ideologie estrenee ai suoi bisogni; e nuovamente vengono brutalmente spezzati i suoi legami affettivi, questa volta con la giovane moglie. Infine, in una sorta di apoteosi negativa, Pu Yi viene affidato alla 'rieducazione' della Repubblica popolare cinese.

È sempre arduo, e forse illecito, fare ipotesi psicologiche 'in effige', sia pure su un personaggio reale. Tanto più che, anche se Bertolucci, insieme ai suoi collaboratori, ha dedicato molti anni alla documentazione e alla ricostruzione storica, è pur sempre vero che — come ogni artista — ha dato una sua immagine e una sua interpretazione della vicenda. Tuttavia, sia dal film sia dal libro di autobiografia 'guidata' che Pu Yi ha scritto durante e dopo la sua detenzione (*Da imperatore a cittadino*), penso che — al di là delle intenzioni dichiarate — emerga inesorabilmente come attraverso il processo di 'rieducazione' egli abbia subito non una 'rinascita psicologica', né — come è stato detto — una sorta di psicoanalisi forzata. Al contrario, credo che ancora una volta abbia dovuto piegare la sua esistenza a una nuova ideologia, a (sono parole sue) «imparare a mentire in un altro modo».
D'altronde, anche il sistema della 'rieducazione' carceraria — a mio avviso — non fa che perpetuare, sia pure sotto un opposto segno, questa espropriazione della sua mente e del suo corpo, degli atti più semplici dell'istintualità: ad esempio, quando il guardiano gli impone come e quando deve urinare. Paradossalmente, anche quando gli viene impedito il suicidio, subisce l'inibizione di un gesto che, sia pure in senso auto-distruttivo, esprime il suo tentativo di essere protagonista del suo destino.
Alla fine del film, le giovani guardie rosse, «innocenti e crudeli», sfilano agitando le bandiere sotto gli occhi attoniti dell'ex-imperatore. È quasi inevitabile confrontare questa scena con quella delle bandiere rosse che invadevano trionfali lo schermo di *Novecento*. Nessun giudizio esplicito emerge da queste immagini, ma non credo si possa trovare niente di edificante nel destino di Pu Yi, «da imperatore a cittadino», che forse solo alla fine della vita, grazie al privato lavoro di giardiniere dell'Orto Botanico di Pekino, conquista un minimo di quiete e di integrazione col suo corpo. «Sono andato in Cina quando non era più possibile farsi illusioni...», ha detto Bertolucci; e in effetti credo che questo film di disillusioni e di rinuncia all'onnipotenza abbia un senso preciso nella filmografia di questo regista, da sempre sensibile al tema del rapporto tra ideale e utopia.

L'ultimo imperatore

Italia/Stati Uniti, 1987. ***Regia:*** Bernardo Bertolucci. ***Sceneggiatura:*** Mark People, Bernardo Bertolucci. ***Fotografia*** (colore): Vittorio Storaro. ***Montaggio:*** Gabriella Cristiani. ***Scenografia:*** Ferdinando Scarfiotti. ***Costumi:*** James Acheson. ***Interpreti:*** John Leone (Pu Yi adulto), Joan Chen (Wan Jung), Peter O'Toole (R. J.) Ying Ruo Chen (il governatore), Victor Wong (Chen Pao-Shen), Dennis Dun (Gran Li), Ryuichi Sakamoto (Amakasu), Li Wei (padre di Ar Mo), Richard Vuu (Pu Yi a tre anni), Tijger Tsou (Pu Yi a 8 anni), Wu Tao (Pu Yi a 15 anni), Fan Guang (Pu Chieh adulto), Henry Kyi (Pu Chieh a 4 anni), Alvin Riley (Pu Chieh a 12 anni), Wo Yun Mei (Wen Hsiu adulta), Cary Hiroyuki Tagawa (Chang), Jade Go (Gran Ciambellano), M.me Soong (Lung Yu), Zhanh Laing Bin (piedone), Huang Wen Jie (gobbetto). ***Produttore:*** Jeremy Thomas. ***Produzione:*** Yanco Film Co (Hong Kong), Tao Film (Roma). ***Distribuzione:*** Columbia Pictures. ***Durata:*** 163'.

Corrado Alvaro critico cinematografico

Marino Biondi

Il volume di Corrado Alvaro *Al cinema*, che i curatori in una nota in calce dicono non esaustivo dell'intera e più vasta attività del critico e saggista cinematografico, dà tuttavia un quadro degli interventi alvariani sulla settima arte esauriente e non solo da un punto di vista concettuale e teorico. Il tema, abbozzato da Sergio Raffaelli al convegno alvariano del 1978 (quindi negli Atti, *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa*, Reggio Calabria, Casa del libro, 1981), restava sostanzialmente scoperto e questa silloge di scritture sul cinema viene a documentare anche l'attività del curatore di dialoghi, soggettista e sceneggiatore dal 1935 al 1953.
Una sceneggiatura da un soggetto pirandelliano, allestita nel 1935 con il figlio dello scrittore, Stefano Landi, si intitolò *Terra di nessuno*. La storia di questa vicenda fra scrittura letteraria e copione cinematografico apparve sul n. 57 di «Cinema» nel 1938 ed è un pezzo pregiato di questa raccolta. 108 i film citati, recensiti e discussi. Si comincia con un articolo sulla «Nuova Antologia» del 16 maggio 1934 dedicato a un film uscito in quell'anno, *1860* di Blasetti, e si finisce con un articolo su «Il Mondo» del 3 gennaio 1953 su *Limelight* (Luci della ribalta) di Chaplin. Altri potranno essere in seguito gli apporti per tessere completamente la trama cinematografica di questo critico, o scrittore-critico, o «spettatore d'eccezione» (nella formula che ne diede Luigi Chiarini su «Cinema nuovo» del 10 luglio 1956), ma le idee, le modalità di lettura, l'impegno interpretativo, la capacità di allargare l'ambito recensorio a un discorso più generale sulle arti e sul costume, sono adeguatamente rappresentati in questa densa prosa messa al servizio di un pubblico particolare, preparato e interessato al fatto filmico, alle sue tecniche, al suo linguaggio, ben al di là di un consumo occasionale ed edonistico, vale a dire il lettore di «Scenario», di «Cinema», di «Film Rivista».
Gli articoli di Alvaro si propongono, anche per la sede in cui appaiono, non come viatici a un divertimento domenicale, ma come schede critiche con una spiccata attitudine alla riflessione saggistica che dall'evento di quella storia, di quel titolo, si dilata a considerazioni extra o paracinematografiche. C'è sempre un pubblico colto o elitario, dalla «Nuova Antologia» al «Mondo» di Pannunzio, a fare da destinatario di questi pensieri sul cinema, sulla sua progressiva e sorprendente invadenza di arte meccanica, ultima arrivata fra le arti nobili dello spirito, sul suo futuro di forma

spettacolare egemonica e universale. In uno di questi articoli, Alvaro azzarda una previsione sulle evoluzioni tecniche del cinema, che, dopo il parlato, conoscerà il colore e quindi conoscerà «il rilievo». Ma poi, al termine di tutto questo progresso, anche al cinema, arte meccanica per eccellenza, non «rimarrà che diventare un fatto poetico e umano».
Sarà pure un caso, ma se le prime pagine di questo breviario alvariano aprono su un'epica fotografata in campo lungo a illustrazione del paesaggio e del popolo italiani, le ultime pagine chiudono sulla poesia cinematografica di Chaplin, nient'altro che poesia e umanità uscite intatte dalla tecnica, dagli accorgimenti materiali, dal lavoro d'équipe. Dunque il cinema, trucco e mito dell'anima delle folle, dovrà far ritorno all'alveo poetico, riconducendo a quello, come a un istinto di umanità, i suoi strumenti di illusionismo e di magia. Costola staccatasi dalla letteratura, secondo uno dei principi teorici di Alvaro, a quella il cinema dovrebbe ricongiungersi. Ma questo tipo di auspicio e di divinazione ha un esito più apparente che reale, quando la scena è occupata da un gigante come Chaplin, e la distinzione alvariana tra arte e arti meccaniche si fonde in una genialità senza attributi parziali. In quasi tutti gli altri casi, Alvaro mantiene una pregiudiziale cólta sul cinema, come tecnica dell'intrattenimento, propedeutica al sogno di massa del Novecento.
Nel volume ci sono due blocchi di articoli. Il primo, più frammentario, raccoglie *Scritti sparsi* dal citato *1860* del 1934 al *Contributo delle arti meccaniche alla stupidità umana* su «Film Rivista» del 1946, replicato su «Bianco e Nero» nel 1947. Il secondo ordina sistematicamente le critiche su «Il Mondo», dalla prima recensione a *Guardie e ladri* con Totò e Fabrizi, il 5 gennaio 1952, al già menzionato epilogo chapliniano il 3 gennaio 1953. Il compendio isola due periodi di intensa attività: il biennio 1934-1936, in cui Alvaro fu curatore della rubrica cinematografica sulla «Nuova Antologia» diretta da Luigi Federzoni, e l'anno trascorso al «Mondo», dove Alvaro aveva firmato la rubrica *Teatro*, in sostituzione di Angioletti, dal 10 settembre 1949 al 29 dicembre 1951, dal numero successivo passando al cinema in sostituzione di Ennio Flaiano. Furono in entrambi i casi supplenze, anche se il supplente non aveva nulla di meno dei titolari e, specie come critico teatrale, veniva da molto lontano, dalle cronache su un altro «Mondo», quello di Giovanni Amendola, dove era approdato nel 1922, proveniente dalla redazione del «Corriere della Sera». Se al «Corriere» si era trovato a lavorare nella stanza accanto a quella di Renato Simoni, al «Mondo» aveva incontrato Adriano Tilgher, due maestri della storia e della filosofia del teatro, profondi conoscitori dello spettacolo e della scena. Non si possono annoverare personaggi equivalenti nel suo addestramento al cinema, ma la lunga (500 pezzi di critica teatrale scrutinati da Barbina) e prestigiosa carriera di cronista drammatico dal «Mondo» al «Risorgimento» al «Popolo di Roma», dovette dargli un'acuta percezione dell'evento spettacolare e delle sue leggi.
Rileggendo per l'occasione il volume delle *Cronache e scritti teatrali* (a cura di Alfredo Barbina, Roma, Edizioni Abete, 1976), insieme ad alcune affinità con il critico di cinema, capita di riscontrare nel cronista teatrale una più sicura pratica, una quasi abituale cognizione del mestiere, non solo sulla scena, ma si direbbe anche nel retroscena, nella torpida e misteriosa vita del camerino, fra lo specchio dove si scioglie il trucco e il letto dove sembra

che l'attore si curi di un suo «dolore recente». Difficilmente si ritroveranno nelle cronache di cinema la stessa passione, che arriva anche all'enfasi e a una tonalità predicatoria, ma anche la stessa autorevolezza di valutazione, la stessa memoria e confidenza con la scena italiana, in tutte le sue manifestazioni, che sono il segno di una competenza intellettuale e professionale.

Il teatro — scrive Alvaro nel 1933 — è «una questione di cultura da parte di tutti quelli che vi partecipano, e, se vogliamo, una questione di moralità e di carattere» e lo scrittore, che si identifica interamente nella triade cultura-moralità-carattere, interamente è portato a specchiarsi nella questione teatrale. Neppure si pensi che il teatro venga accreditato culturalmente solo in ragione di una sua aristocrazia testuale e di una prossimità al testo letterario. A proposito di una miracolosa interpretazione dei De Filippo in un canovaccio di Curcio, osserva infatti che «gli attori possono salvare un testo debole facendo appello alle risorse dell'arte scenica, ma non possono, seppure bravi, trasfigurare testi che disattendono completamente le norme della sintassi scenica». La scena ha le sue leggi, un linguaggio di movimenti, una mistica della finzione (guai a quella attrice che si distragga dalla sua parte drammatica per sorridere al pubblico che l'applaude), una vita diversa.

Alvaro, per essere stato più vicino al teatro e a chi lo faceva, era naturalmente portato ad apprezzare i caratteri, le condizioni ambientali, tecniche e mestiere, più di quanto non gli riuscisse con il cinema, che sentiva già lontano, dopo la stagione italiana negli anni 1905-1913, sull'altra sponda dell'oceano, fatalmente americano. La sua educazione teatrale — per usare il titolo del romanzo testamentario di Roberto De Monticelli — era tale da rendergli congeniale non solo il teatro come spettacolo, ma l'esistenza, le abitudini, forse le ossessioni che ruotavano intorno ad esso. Ma per quanto desse gran rilievo alle regole della pratica di palcoscenico e ne giudicasse la tecnica un momento indispensabile, non la ritenne mai dominante, pensando alla fine che il vero teatro fosse questione di animo e di destino. Davanti al prodotto cinematografico, che ad Alvaro *croniquer* giungeva staccato dall'atmosfera del set, asettica meccanica riproduzione di fantasmi, la sua sensibilità per l'effetto spettacolare sembrava irrigidirsi nel sospetto che fosse invece tutta una questione di tecnica e non di animo. Al tempo stesso gli sembrava che nel cinema si sommassero tecnica e patetismo di atteggiamenti, esteriorità e morbidezze, con il risultato, scriveva in un appunto di *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore* del 1937 (Milano, Bompiani, 1959, p. 181), di abituare lo spettatore al cinismo, tipico — aggiungeva — anche della letteratura sentimentale.

Ad una valutazine del rapporto alvariano con il cinema credo contribuisca un confronto differenziale con la sua militanza teatrale. Ne risulterà che nella navigazione del cronista teatrale funziona una bussola, che non c'è o non può essere così affidabile in quella del cronista cinematografico. Intendiamo la lezione di Pirandello che ha sul metodo critico di Alvaro un influsso decisivo, tanto da acquistare, come osserva Barbina, anche secondo tempi e modi della sua storia interna un valore «quasi paradigmatico». Non si dice che la navigazione nel cinema sia cieca ma gli mancano, almeno nell'ambiente italiano, esperienze fondatrici e periodizzanti come è stata quella di Pirandello nel teatro.

Scrive sul «Mondo» del 1950 che il nostro è un tempo tecnico e il cinema ne rappresenta lo scorrimento più tipico, la più docile e illusoria delle riproduzioni. Anche il pirandellismo, in quanto tecnica suggestiva del dubbio e parabola della verità che si dilegua da un testimone all'altro, è esportabile dal piano rigorosamente drammaturgico al set cinematografico. E Pirandello fu importante nel cinema. Se è solo una curiosità che il primo film sonoro italiano, *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli del 1930, fosse tratto dalla novella pirandelliana *In silenzio*, da *Il fu Mattia Pascal* Marcel l'Herbier trasse un film memorabile con il russo Mosjoukine (e su questo intreccio di letteratura, cinema, personaggi e fantasmi da cineteca ha scritto pagine bellissime Sciascia in un saggio-racconto *Il volto sulla maschera* nel volume einaudiano di *Cruciverba*). Ma per Alvaro, perché il pirandellismo non diventi uno degli stili manierati del cinema, deve far battere un cuore tragico in uno scenario teatrale. Si pensi a *Rashômon* di Kurosawa, Leone d'oro a Venezia, recensito da Alvaro su «Il Mondo» dell'8 marzo 1952, con una adesione alla teatralità di quella ieratica drammaturgia, e ammirazione per le «facoltà d'espressione» di interpreti come Mifune il bandito, Fumiko Homma la fattucchiera (una Madama Pace spuntata nel medioevo orientale) e per la ritualità di un dramma che manda «bagliori di tragedia classica», tanto che il film gli si impone, più che come cinema, come «violenza a molte convenzioni cinematografiche». Giudizio analogo è riservato al film indiano *Mira*, segnalato su «Il Mondo» del 12 aprile 1952 come uno spettacolo che trasporta l'originalità di una tradizione scenica nazionale nella fattura meccanica del film, serbando «le esigenze del dramma antico».

Fra i due contingenti di articoli che formano il volume il più organico è il blocco delle 53 recensioni per «Il Mondo», che con una puntuale scadenza settimanale commentano il cinema in corso nell'anno 1952. Scorrono le immagini di *Bellissima* di Visconti, racconto di un rapporto fra genitori e bambini che, a suo dire, ha superato la letteratura sul suo stesso terreno d'analisi. Con *Achtung! Banditi!* il ventinovenne Lizzani è tornato al tema della Resistenza e della lotta fratricida con umiltà e determinazione drammatica. *Colori forzati* è il titolo di una recensione per niente convinta a *Umberto D* di De Sica, che gli fa l'effetto di un patetismo astratto, di un bozzetto sulla disperazione. Il cinema italiano del dopoguerra gli sembra oscillare «tra le più agevoli e facili soluzioni d'ogni fatto più grave, e la più tetra disperazione per i motivi più futili». Mentre il giudizio sulla versione rosa del neorealismo, come *Due soldi di speranza* di Castellani uscito nel 1951, è sostanzialmente positivo, è evidente il suo fastidio per il ritratto che della società costituita danno film dove si esprimano un'epica riflessa della solitudine e un programma di disperazione.

Alle origini di questa preferenza per un neorealismo che sia più commedia popolare di poverà e irregolarità sociale che indagine intellettuale sull'emarginazione potrebbe stare l'amore di lunga data per le compagnie di comici popolari e per il teatro dialettale, per un'immagine di umanità italiana schietta, dolente e umoristica, quella che, a suo parere, era rimasta nel ricordo delle truppe d'occupazione ed era servita al nostro paese per riconquistare la simpatia del mondo dopo la guerra. In quasi ogni articolo c'è un'idea, un punto di osservazione meditata, uno sforzo di ragionamento per non essere il corrivo illustratore di un prodotto. Anche quando per

mestiere è costretto a vedere in una calda estate un film come *Gatto milionario* di Lubin, approfitta dello scoraggiamento per scrivere alcune note in margine al cinema demenziale e alla «forma modernissima di analfabetismo» che ne deriva al pubblico. «I soggetti» scrive «sono come il coraggio per Don Abbondio; quando uno non li ha, non se li può dare» e poi se si parla di soggetti come di materie prime, carbone per far viaggiare la locomotiva dello spettacolo, le arti meccaniche, come non smette mai di chiamarle dagli anni Trenta, si allontaneranno definitivamente «dalla creazione e invenzione artistica».
Un film ottuso e violento come l'americano *Perdono* di David Feist gli suggerisce una visione più interessata a ciò che il film rappresenta come sintomo nella degenerazione del costume. Al binomio Amore e Morte, che dalla letteratura romantica è passato al cinema dei primi decenni, si va sostituendo un binomio forsennato e senz'anima di Denaro e Morte. Il ceppo di letteratura in prodotti del genere si è estinto, perché caduto ogni valore il meccanismo della ripresa fotografica basta a se stesso. L'antica diffidenza di Serafino Gubbio operatore pirandelliano per l'obiettivo, impassibile e reificante, cresce fino a diventare allarme per una nuova barbarie. I film storici sono l'eterna infanzia del cinema spettacolare ed evasivo, che pure non sa immergersi veramente nel passato dell'uomo e delle sue leggende. Dopo aver visto *Davide e Betsabea* di Henry King scrive che «nella tragedia, il cinema è rimasto bambino» e *Cabiria*, con le didascalie di D'Annunzio, è ancora il capostipite del cartone pseudostorico, a meno che il cinema non si arrenda alla trasposizione letterale di un capolavoro letterario come è la mimesi teatrale dell'*Hamlet* di Olivier.
Come si vede da questi sondaggi parziali, Alvaro porta al cinema un interesse costante, serio e perplesso, ne scruta i pericoli di plagio sul costume, gli influssi deleteri su una utenza resa passiva e incolta, ma è pronto a riconoscerne l'importanza e la centralità. Fra le recensioni pubblicate sul «Mondo» c'è una certa continuità di tono e di indirizzo, una tensione professionale senza pause e distrazioni anche nel prodotto medio-basso, eppure si avverte qua e là, se non una sfiducia e una patina di grigio, almeno un contenimento di slancio e curiosità nella visione e nella scoperta. Alvaro ha messo a tacere domande sul linguaggio del film, che è ormai un dato anch'esso acquisito, un'abitudine alla percezione moderna. In tutti questi articoli ce n'è uno in cui lo scrittore riconosce a un regista un modo di raccontare originale e specifico, ma non estraneo alla letteratura. Il film è *L'asso nella manica* e il regista-produttore Billy Wilder, non a caso un viennese a Hollywood, che ha gusto letterario ma non lo usa per enfatizzare effetti che sa raggiungere con la macchina da presa. Qui le esigenze di Alvaro spettatore sono soddisfatte da un dramma cinematografico che si è emancipato dalla letteratura senza negarla.
E tuttavia gli articoli degli anni Trenta ci sembrano più ricchi di spunti e capaci di suscitare un interesse più largo. Il cinema visitato nel suo quarantennale è ancora un fenomeno giovane che stupisce e dà vitalità all'argomentazione alvariana, la quale punta in prima istanza a interrogarsi sulla natura del linguaggio filmico, commisurato alla letteratura come a referente principale, e non solo per il cinema di qualità. Letteratura e cinema sono visti in successione, in un passaggio di consegne. Il cinema si è assunto quei compiti descrittivi ed espressivi che fino all'Ottocento

erano stati appannaggio della letteratura realistica, funzioni divulgative delle grandi passioni, amore, felicità, dolore, dannazione e morte. Il cinema ha ereditato secolari tradizioni letterarie, dall'epica al romanzo d'amore, considerate obsolete da una letteratura che si è evoluta lungo un crinale aristocratico di analisi di moti d'animo e del cervello quasi impercettibili al pubblico ingenuo delle sale cinematografiche. Discendente rozzo e incantato della letteratura, il cinema non ancora quarantenne ha sangue fresco nelle vene, volontà di esistere e futuro imprevedibile. Nella sensibilità alvariana il rapporto di filiazione obbliga il cinema a rendere conto alla letteratura dei suoi vizi e virtù, i primi non altro che inadempienza al modello, le seconde il segno positivo di una fedeltà.
Nei *Quarant'anni del cinema* sulla «Nuova Antologia» del 16 aprile 1935 si afferma che «il cinema è nato nei vari paesi col colore delle sue letterature più diffuse...», ma giunge in seconda battuta a popolarizzare un dato culturale d'avanguardia. Garbo è, ad esempio, la versione ritardata del «fenomeno ibseniano». Pur essendo un'«arte nuova» il cinema adotta tecniche di visività da realismo ottocentesco e si sostituisce al romanzo come arte normativa e didattica per un pubblico escluso dai libri. Una formula pregnante è che il cinema sia «la scuola elementare dei piaceri estetici», dunque una fase dell'educazione estetica necessaria ma semplificata, incompatibile con le complessità e profondità di pensiero e di coscienza. Nel letterato c'è una pregiudiziale di fondo che gli fa ritenere che quest'arte popolare, per quanto possa occupare spazi umani sempre più vasti, non sarà una seria concorrente dell'alta cultura e questo perché non sono le masse a imprimere il corso alla civiltà né l'educazione elementare a elaborare le idee direttrici di questa.
Una tale sociologia della conoscenza poggia su basi fragili e contraddittorie, perché mentre riconosce al cinema (e a quello americano soprattutto) un influsso determinante sulla civiltà e sul costume, fino a penetrare nella sfera intima delle persone, nei loro meccanismi di identificazione, mentre ammette un dominio di fatto, persiste poi a credere che non sia il dominio di fatto a contare, ma un prestigio elitario e nascosto. Bisogna aggiungere che la teorica alvariana del film si figura una tipologia di spettatore affetto da quella che potremmo chiamare una inerzia oniroide. Le immagini somministrate dallo schermo scendono al destinatario in un'aura di sogno che lo avviluppa nella sala buia, immerso in un rito solitario. Al cinema le masse hanno avuto accesso al privilegio del consumo di beni estetici elementari, ma sono state escluse dalle leve della coscienza.
L'occhio di Alvaro e la penna dello scrittore colgono aspetti di quella vita furtiva, assopita nel mito cinematografico, che si svolge dentro lo spettatore comune. In questi tocchi di osservazione riemerge il letterato cui non basta la sola funzione recensoria, note che corrispondono in parte alle appendici descrittivo-mondane delle cronache teatrali. Sarebbe interessante verificare se anche a teatro Alvaro colga il pubblico nella posizione imbarazzante di chi vuole intossicarsi di sogni. Il primato culturale del teatro e doti di una coscienza meno ignara nello spettatore sembrerebbero limitarne la passività ricettiva. E tuttavia Alvaro ha del pubblico degli anni Venti e Trenta la cognizione di esseri irrealizzati e naturalmente deviati in una sfera di rifugio, non solo di fantasia e sogni quali risvolti di una realtà opaca, ma di strani, conturbanti filosofemi.

Anche nel teatro pirandelliano, che è per Alvaro il segno d'arte più significativo dell'epoca, convivono non di rado atmosfera trasognata e lucidità cerebrale. Scrivendo nel maggio del 1925 del teatrante vernacolo Viviani, Alvaro diceva che, non esistendo da noi una borghesia con caratteri suoi, il teatro in lingua doveva approvvigionarsi di passioni popolari e all'arte della scena si dischiudevano «o l'evasione nel puro regno dei fantasmi e della metafisica o il più schietto naturalismo». Il cinema, risposta animata a un desiderio collettivo di fuga o normativa di un'educazione estetica elementare, assolveva a entrambe le funzioni. Ma lo scrittore, mitico evocatore di atmosfere, poteva sentirsi più intrigato dalle sorprese spettacolari di un cinema ancora giovane e genuinamente ludico, come era quello della sua prima stagione di critico. Tutto *Come al cinematografo* — scrive nel marzo 1937 su «La lettura» — gesti, movimenti, emozioni di una umanità cinematografica modellata dal trucco sapiente di un direttore di scena.

Corrado Alvaro, *Al cinema. Introduzione* di Callisto Cosulich, a cura di Gaetano Briguglio e Giovanni Scarfò, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 1987, 311 pp., L. 30.000.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Henri Agel: *Un art de la celebration. Le cinéma de Flaherty à Rouch*, Collection «Septième Art», Paris, Les Editions du Cerf, 1987, in 8°, 196 pp., ill., F. 120.

Per Agel, che si è a lungo occupato del rapporto tra religione e cinema, la celebrazione è qualcosa di più di un tema partendo dal quale si può ripercorrere la storia della settima arte. Costituisce una delle potenzialità del cinema, insieme a quelle di essere narrazione, descrizione, riflessione, discorso, fiction, ecc. Perciò non appartiene a un genere di film in particolare, né riguarda esclusivamente determinati eventi legati al sacro o al potere. L'ambiguità del termine celebrazione, non risolta dalle spiegazioni e puntualizzazioni dell'autore, è all'origine della confusione dei percorsi tracciati, dove si incontrano le opere più diverse accomunate dal fatto di celebrare qualche cosa (un avvenimento, una persona, un valore), come se ciò non costituisse implicitamente il risvolto di ogni arte rappresentativa e simbolica. Sotto questo comune denominatore la rubrica dei film proposti non può essere allora che arbitraria e casuale perché si troverà sempre dovunque qualcosa da celebrare: dal

corpo alla morte, dalla disperazione alla gioia, fino alla celebrazione dell'anticelebrazione. E perché ci si muove in uno spazio che non riguarda più soltanto i temi trattati dai film ma la stessa capacità del cinema di proporsi come mito, culto, momento liturgico e solenne, trasfigurazione e trascendenza del dato reale. Se c'è un sentimento delle cose e dei fatti che il cinema comunica, questo conferirà sempre all'immagine quel carico simbolico e emotivo, quell'aggiunta di sensi affermativi o negativi che Agel definisce celebrazione.

Esteuropa '80. 1 Gli schermi di Gorbaciov, a cura della Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, Venezia, Marsilio, 1987, in 8°, 240 pp., s.i.p.

Esteuropa '80. 2 Opacità e trasparenze, a cura della Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, Venezia, Marsilio, 1987, in 8°, 320 pp., s.i.p.

Proseguendo l'indagine sulle cinematografie dell'Europa dell'Est, la Mostra di Pesaro dopo le Repubbliche sovietiche si è quest'anno occupata della produzione della Russia centrale e di Bulgaria, Cecoslovacchia, Polonia, Germania Democratica, Romania, Ungheria. Lo sguardo, come nella consuetudine rigorosamente corrispondente a quello dei critici dei paesi esaminati, vuole mettere in evidenza le 'opacità' e le 'trasparenze' di paesi da troppo poco tempo aperti a rinnovamenti e a contatti con l'esterno. Le aperture di Gorbaciov e le contraddizioni degli stati satelliti che non hanno ancora beneficiato della *glasnost* sovietica sono documentate attraverso saggi e interviste appositamente tradotti, provenienti dai paesi in questione.

Filippo D'Angelo e Carmelo Marabello (a cura di): *L'ultima onda. Immagini del cinema australiano degli anni settanta e ottanta*, Firenze, la casa Usher, 1987, in 8° 190 pp., ill., L. 28.000.

L'immagine che gli europei hanno dell'Australia è ancora quella di un luogo mitico e indecifrabile che coincide con l'idea stessa della distanza e dell'incommensurabilità. I film di Miller e di Weir, tanto per citare soltanto i due versanti del fantastico 'Aussie', offrono tutte le varianti possibili di quest'idea del paese come spazio mentale, infinitamente carico di simbologie e di suggestioni magiche.
La Natura, per prima, si offre come enigma, fonte di prodigi, centro di ogni tensione onirica, istintuale e fantastica. Curiosamente essa sembra sostituire la Storia nel tentativo di definire la specificità e l'identità australiana. È la terra, scrive Ross Gibson, a «sedurre la cultura», una terra sentita come sconosciuta e minacciosa, che non si lascia domare dal colonizzatore e custodisce, inaccessibile, i suoi segreti, le sue oscure presenze tribali. Anche gli aborigeni infatti appartengono a questa prefigurazione del continente «preternaturale», per usare ancora le parole di Gibson, che caratterizza tutto il cinema australiano degli ultimi anni.
A questo cinema, impostosi all'attenzione della critica dalla metà degli anni '70, è dedicato il libro che accompagna la retrospettiva allestita nell'ambito dell'ultimo Festival di Taormina dove, già in passato, i film australiani hanno trovato la loro ribalta internazionale e i primi riconoscimenti.
Il testo offre una consistente documentazione — notizie, interviste, biografie e filmografie — sulla produzione degli ultimi due decenni, oltre che una serie di contributi storico-critici (di Sue Murray, Filippo D'Angelo, Andrew Pike, Carla Cattani, Ross Gibson, Gianni Canova, Victoria Treole, Donald Ranvaud, David White, Carmelo Marabello) sul passato e il presente di una cinematografia che inizia la propria storia alla fine del secolo scorso, con una attiva scuola di pionieri, soprattutto in campo documentario.
Dopo essersi assicurata alcuni primati, come quello della realizzazione del primo lungometraggio, *The Story of the Kelly Gang* (1906), la produzione australiana si

avvia verso un progressivo declino a partire dal 1912 per risollevarsi soltanto alla fine degli anni '60. La rinascita, che segue a un lungo periodo di grigiore nazionale e di colonizzazione statunitense e britannica, avviene sotto il segno di una precisa volontà governativa. Dal 1969 lo stato infatti interviene direttamente nella produzione offrendo disponibilità finanziarie e istituzionali; nel 1980 introduce infine il famoso tax-shelter, la detassazione sugli investimenti cinematografici dell'industria privata.
I grandi autori della rinascita (Peter Weir, Gilliam Armstrong, Bruce Beresford, Fred Schepisi), ora quasi tutti emigrati a Hollywood, sono il risultato di questa congiunzione straordinaria tra nuovi fermenti culturali e agevolazioni produttive, che continuano a caratterizzare il dinamismo della situazione cinematografica attuale, con i suoi giovanissimi esordi e le sue attive presenze femminili.

Ulises Estrella (a cura di): *Cronologia de la cultura cinematografica (1849-1986)*, Quito, Nueva Editorial, 1987, in 8°, 102 pp., s.i.p.

Breve storia del cinema dell'Ecuador rivisitata attraverso le sue tappe fondamentali, dall'introduzione della fotografia (1894) alla produzione più recente.

Sergio Toffetti (a cura di): *Il cinema dell'Africa Nera 1963-1987*, Milano, Fabbri Editori, 1987, in 4°, 176 pp., ill., L. 30.000.

Trenta lungometraggi rappresentano la produzione annua che può vantare l'intera Africa. Per un qualunque paese europeo è una cifra che ha significato di crisi, di gravi problemi produttivi, di mercato fermo. In Africa è già un traguardo. Lo è perché riuscire a trovare i fondi per girare un film è impresa disperata, che riesce soltanto a quei pochi che caparbiamente inseguono a volte per anni il proprio sogno. L'unico modo per riuscire a realizzare un progetto è seguirlo come registi, sceneggiatori, produttori, e a volte anche attori: molti infatti sono i cineasti costretti a svolgere più ruoli, divenendo realmente 'autori totali', come li definisce Toffetti. Ma lo sforzo maggiore per registi quali Sembène o Cissé non è tanto quello di superare le difficoltà economiche, quanto di sottrarsi all'universo chiuso dei rispettivi paesi per abbracciare tematiche e eventi dell'intero continente. «Al cinema africano si chiede di uscire dall'osservazione dei microeventi della cronaca per entrare nella Storia», ed è quello che i registi africani pur tra enormi conflitti tentano di fare. *Yeleen* di Souleymane Cissé, premiato a Cannes, è la prova evidente di un cinema che supera i confini della cultura nazionale e continentale, per raccontare una storia che non ha niente di antropologico, e i cui temi sono universali.
Il catalogo — ma catalogo è una parola riduttiva per una pubblicazione che ha lo spessore e la ricchezza di un vero e proprio libro — della rassegna svoltasi a Torino nel mese di maggio, introduce il lettore in un mondo sconosciuto, rivelando aspetti sorprendenti e personalità di tale rilievo che solo una cultura fortemente ancorata ai modelli occidentali potrebbe non riconoscere. I numerosi saggi analizzano l'universo Africa nella sua totalità — letteratura, problemi linguistici e politici, tradizione orale, ecc. — soffermandosi sui cineasti più autorevoli e sul cinema di ogni singolo paese. In appendice è possibile consultare un documentato dizionario dei registi, diviso per singoli stati.

Michael Webb: *Hollywood: Legend and Reality*, London, Pvilion Books, 1986, in 8°, 212 pp., ill., £ 25.

Hollywood compie cento anni, e in tutto il mondo si sprecano pubblicazioni e articoli che ne celebrano il compleanno. Questo omaggio anticipato — è del 1986 — arriva dall'Inghilterra e ripercorre il mito di Hollywood tra realtà e leggenda. La

confezione è di lusso e superpatinata, tanto che l'idea del curatore di celebrare il processo creativo, dal soggetto al montaggio alla regia, che permette la realizzazione di un film, passa decisamente in secondo piano.

Vincenzo Camerino (a cura di): *Cinema e mezzogiorno*, Lecce, Specimen Edizioni, 1987, in 8°, 156 pp., ill., L. 15.000.

Esiste un cinema meridionale? Può all'interno della cinematografia italiana essere isolata una corrente che per temi e tensioni sia chiaramente riconducibile a una cultura del Sud? A questa domanda tentano di dare una risposta gli interventi contenuti nel volume, che spaziano dall'analisi del filone mafia e camorra (Vito Attolini) alla disanima delle motivazioni ideologiche del cinema meridionale (Oscar Iarussi). Non mancano ritratti di registi attenti al contesto culturale del Sud quali Rosi e Lina Wertmuller, che spesso vi hanno ambientato film; o Giuseppe De Santis, che nelle sue opere ha fermato l'immagine di un meridione ben diverso da quello folklorico e barzellettistico a cui i mestieranti della bassa commedia all'italiana ci hanno abituato.

Roman Gubern: *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1987, in 8°, 166 pp., s.i.p.

Nuova edizione di un testo dato alle stampe da Gubern nel 1970 con il titolo *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*. Rispetto al precedente, il volume contiene una postfazione in cui l'autore si sofferma su quelle che chiama «memorie politiche», cioè su quanto di quel periodo agitato gli hanno raccontato alcuni dei protagonisti durante un suo soggiorno negli Stati Uniti. Sempre di notevole interesse, anche se non è la prima volta che vede la luce, la lista dei denunciati e dei delatori pubblicata in appendice.

Stefano Della Casa (a cura di): *C'era una volta la fantascienza*, Torino, Movie Club / Assessorato alla Gioventù, 1987, 52 pp., s.i.p.

Secondo lo stile consueto del Movie Club, le rassegne cinematografiche organizzate ogni anno all'interno dell'estate torinese sono accompagnate da un catalogo-libro che non ripropone quasi mai materiali di recupero o si limita a riciclare semplici informazioni sui film proiettati. Vengono offerte invece trame critico-saggistiche e riletture da *cinéphiles* mentre, dal punto di vista dei temi, si segue un itinerario preciso dentro il cinema di genere.
Dopo l'horror, quest'anno è la volta della fantascienza vista come luogo degli effetti speciali, spazio di scontro e raccolta delle ideologie, dimensione della coscienza, lettura del presente, ecc. Il catalogo ripercorre strutture di genere, specificità nazionali (francesi e italiane), serie fortunate ("Quatermass"), film classici (*L'invasione degli ultracorpi*) e dimensioni d'autore (Lynch). Su questi e altri argomenti scrivono Salza, Silvestri, Giuffrida, Giusti, Cappabianca, Farassino, Ballo, Stefano e Mario Della Casa. In appendice è affrontato il rapporto tra la letteratura e il cinema di fantascienza attraverso un interessante dizionario degli scrittori e la ricostruzione dei loro rapporti con lo schermo.

Phil Hardy (a cura di): *The Encyclopedia of Horror Movies*, New York, Harper & Row Publishers, 1986, in 8°, 408 pp., ill., $ 16.95.

Una guida completa ai film dell'orrore divisa per decenni, con *cast* e *credit* completi, trama e un breve commento critico.

Michel Ciment: *Passeport pour Hollywood. Entretien avec Wilder Huston Mankiewicz Polanski Forman Wenders*, Paris, Seuil, 1987, in 8°, 398 pp., ill., F. 120.

Sei cineasti di diverse generazioni raccontano la propria esperienza di emigrati di lusso, nonché i loro rapporti con l'industria cinematografica hollywoodiana. Tra di essi soltanto Forman sembra essersi adattato alla *way of life* della grande industria, pur avendo agli esordi in Usa realizzato un film trasgressivo come *Taking off*. Gli altri, fa notare Ciment nell'introduzione, non hanno smesso di usare il passaporto, o per decidere di vivere in un paese che non fosse gli Stati Uniti o per lasciare comunque Hollywood. E del resto due tra i film più critici sulla mecca del cinema sono stati realizzati da Wilder e Mankiewicz: *Viale del tramonto* e *La contessa scalza*. Non vi è dubbio quindi che esista un particolare punto di vista che in questi autori si è mantenuto decisamente europeo, con sfumature diverse ma con notevoli elementi in comune.
«Come filmare l'America, come filmare in America?» è la domanda di partenza dalla quale muove Ciment nel ricostruire gli itinerari statunitensi dei registi, che ha incontrato in svariate occasioni e spesso a distanza di molti anni. Il volume contiene infatti i testi di lunghe interviste registrate quasi sempre sul set dei film che gli autori stavano preparando, riuscendo così a fornire un'idea dei cambiamenti intervenuti nel loro modo di pensare tra un film e l'altro. Tra le interviste particolarmente interessanti, la trascrizione degli incontri con Wilder e Mankiewicz che hanno dato vita a due film-ritratto: *Billy Wilder: portrait d'un homme à 60% parfait* e *All about Mankiewicz*.

N.T. Binh: *Mankiewicz*, Paris, Rivages, 1986, in 16°, 260 pp., ill., F. 36.

Jean-Pierre Godard: *Spielberg*, Paris, Rivages, 1987, in 16°, 400 pp., ill., F. 42.

Dominique Avron: *Roman Polanski*, Paris, Rivages, 1987, in 16°, 200 pp., ill., F. 39.

Redatte secondo una formula ormai collaudata, le monografie delle edizioni Rivages ripercorrono criticamente le opere dei registi attraverso lunghi e articolati saggi. Accurate filmografie critiche completano gli studi, solitamente attenti ad analizzare i temi e la poetica di un regista trascurandone invece i lati biografici. Il *Mankiewicz* di Binh si diversifica dagli altri saggi avendo un interessante glossario, anche illustrato, dei topoi cinematografici più frequentati dal regista di *Cleopatra*.

Paolo Romano e Roberto Tirapelle (a cura di): *Il cinema di Pupi Avati*, «Sequenze», n. 6, 1987, in 8°, 80 pp., ill., L. 10.000.

Saggi, un'intervista e un'accurata filmografia costituiscono il corpo della monografia sull'autore di *Ultimo minuto* del quale vengono analizzate le regie cinematografiche e televisive.

Nuccio Orto: *La notte dei desideri. Il cinema dei fratelli Taviani*, Palermo, Sellerio, 1987, in 8°, 166 pp., ill., L. 16.000.

Il cinema dei fratelli Taviani da *Padre padrone* in poi si è avvicinato sempre più a un modo di narrare che riprende le strutture della fiaba, del romanzo. Non si tratta però di una contaminazione tra i due linguaggi che sacrifica l'uno o l'altro quanto di un'esaltazione della narrazione cinematografica grazie alla componente letteraria. Non a caso *Padre padrone*, tratto dal romanzo di Gavino Ledda, è insieme la storia per immagini del pastore che diviene glottologo e una rilettura critica del romanzo stesso. Questo perché di fronte all'opera letteraria i Taviani sono «eccellenti traduttori e eccellenti manipolatori», come scrive Francesco Gallo nell'introduzione. Incentrato su *Padre padrone, Il prato, La notte di San Lorenzo* e *Kaos*, il lungo saggio

di Orto non poteva che essere influenzato da questa corrente letteraria che attraversa la recente produzione dei Taviani. Per i film tratti da Ledda e Pirandello anzi l'autore si orienta proprio verso un'analisi delle differenze tra testo letterario e testo filmico. Ma anche nel *Prato* — che pure per Orto segna un ritorno dei Taviani al cinema 'impegnato' o quantomeno legato ai problemi del presente — e soprattutto nella *Notte di San Lorenzo*, la narrazione richiama la fiaba, il racconto epico, la poesia. La favola del *Pifferaio magico* che Eugenia racconta ai bambini nel *Prato*, i versi dell'*Iliade* che il vecchio declama nella prima sequenza di *La notte di San Lorenzo*, sono aperte manifestazioni di ciò che sottende al testo. Questo però non deve far pensare a una lettura dell'opera dei Taviani sotto l'esclusiva influenza della letteratura, perché in realtà il saggio mostra quanto essa sia un continuo atto d'amore verso il cinema. Di film in film, secondo Orto, si va sviluppando questo amore, e le ultime opere pur nutrendosi di umori che sono propri della scrittura esaltano sempre più il linguaggio cinematografico.

Ronald Schwartz: *Spanish Film Directors (1950-1985). 21 Profiles*, Metuchen (N.J.) & London, The Scarecrow Press, 1986, in 8°, 254 pp., ill., $ 16.

Frutto di anni di ricerca passati in Spagna a intervistare i registi e a vedere i loro film alla Filmoteca Nacional, questo libro, scritto da un professore universitario, rappresenta uno dei pochi contributi in lingua inglese alla conoscenza del cinema spagnolo, seppure limitata a un ambito più informativo che critico. Il lavoro è organizzato in forma di dizionario che ripropone, dalla A alla Z, tutti i maggiori nomi del cinema spagnolo dal 1950 a oggi. L'ultimo capitolo è dedicato invece ai nuovi registi che hanno esordito fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80.

Riccardo Redi (a cura di): *Méliès*, Roma, Di Giacomo, 1987, in 8°, 150 pp., ill., s.i.p.

La seconda edizione di «Verso il centenario», rassegna che si svolge a lato della Mostra di Pesaro, ha reso omaggio al cinema di Georges Méliès. Il volume pubblicato per l'occasione propone saggi che analizzano i molteplici aspetti dell'attività del cineasta francese.

Roberto Ellero, Michele Gottardi, Alessandro Marzo (a cura di): *Aldò tra cinema e fotografia*, Venezia, Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia, 1987, in 8°, 84 pp., ill., s.i.p.

Con l'apparizione di questo volume la scarsa (oserei dire inesistente) letteratura sui grandi operatori italiani si arricchisce di un omaggio doveroso a quello che, da più parti, viene considerato il padre della moderna fotografia cinematografica italiana. Dall'asse Aldò/Di Venanzo discende, infatti, il look fotografico del neorealismo e di tutte le successive contaminazioni che s'irradiarono nella produzione del dopoguerra. I grandi operatori italiani — da Carlo Di Palma a Pasqualino De Santis — hanno ricavato dalla lezione di questi maestri, che conobbero direttamente, lavorando al loro fianco, l'indicazione della strada sulla quale muoversi.
Aldo Rossano Graziati, in arte G.R.Aldò apportò una ventata rivoluzionaria nell'immutabile stile fotografico del cinema italiano, proprio perché — non essendo un direttore della fotografia, ma un fotografo puro — poté reinventare quasi da zero le regole dell'illuminazione. E, visto che si trovava ad agire in condizioni del tutto particolari, la sua grande fantasia lo condusse molto lontano. Quella di Aldò fu una grande rivoluzione nella rivoluzione. L'assenza di preconcetti professionali da un lato e la necessità di dare corpo a una realtà così nuova come quella di *La terra trema* fecero sì che egli giungesse a un realismo che non s'era mai visto prima d'allora

sullo schermo. Aldò cancellò il fiume di luci che aveva percorso il set dei film italiani negli ultimi venti anni. Recuperò la magia del buio, che a lungo era stato bandito dagli schermi, un po' per paura e un po' per carenze tecnologiche che s'erano poi cristallizzate in regole di cui s'ignorava l'origine. Seppe calpestare le molte convenzioni che avevano allignato a lungo in uno dei mestieri più 'conservatori' del cinema, tanto che i suoi colleghi fecero molta fatica a digerire quel personaggio. Ma, quando la sua lezione fu compresa, egli divenne il 'maestro', il mitico Aldò, il più bravo, il più solitario, il più pagato. Poi, una morte prematura e violenta (simile a quella che sarà la fine di James Dean) fece il resto, consegnando il suo nome alla leggenda degli immortali del cinema.
Di tutto ciò rende conto questo volume nel quale i curatori hanno raccolto una serie di scritti che comparvero all'epoca della morte dell'operatore e alcune preziose testimonianze originali, ricostruendo con precisione il percorso biografico di Aldò nel saggio *Itinerario di un artista*, testo preciso e ricco di dettagli. Italo Zannier in un altro testo analizza lo stile del Graziati fotografo e, più avanti, Fernaldo Di Giammatteo si cimenta in un corposo *excursus* dedicato ai film di Aldò. Nel volume sono raccolte anche le testimonianze di colleghi fotografi (come Huguette Ronald), di cineasti che con Aldò lavorarono (come Antonioni, Rotunno e Rosi) o che più semplicemente ne hanno amato e ammirato la lezione (come Storaro).
Vale la pena di ricordare che tanta cura in questo omaggio è anche da ascrivere a una circostanza insolita: Alessandro Marzo, uno dei tre curatori del volume, è un discendente di Aldo Graziati. Dunque, per lui, questa ricerca avrà avuto un significato davvero particolare! *(stefano masi)*

Piera Detassis e Mario Sesti (a cura di): *Bellissimi. Generazioni di attori a confronto*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1987, in 4°, 112 pp., ill., L. 30.000.

Non ci sono più storie, non ci sono più personaggi. E così non ci sono neppure più attori. Ci siamo ormai abituati a queste frasi, alla lunga lista delle negazioni e delle assenze: la cronica carenza del prodotto medio come officina dei buoni mestieri, il non avvenuto ricambio degli autori, le scuole inadeguate, il mercato che continua a non richiedere professionalità ma soltanto immagini forti, di rapido consumo.
L'attore sembra essere il primo capro espiatorio di tutte queste mancanze, la sua «insignificanza» è la spia di un grande vuoto produttivo, istituzionale ed espressivo. Come scrive Mario Sesti nel saggio che introduce il volume, al corpo dell'attore, che attraversa come un inutile ingombro lo schermo, spetta appunto di testimoniare l'assenza di cinema. Il suo disagio «è innanzitutto un fattore palpabile della messa in scena, costellata di individui che devono fingere la finzione senza che essa si dia». Così sembra non esistere altra alternativa per l'attore che quella di sostituire il proprio corpo al corpo del film inesistente, secondo la strada che hanno tracciato i nuovi comici.
Ai corpi femminili è dedicato in particolare il saggio di Piera Detassis che ripercorre storicamente i ruoli e i simboli della donna nel nostro cinema, dall'epoca delle maggiorate — i 'mostri' degli anni '50 — all'attuale generazione di attrici che tendono a porsi come autrici di se stesse, giocando sull'ambivalenza e la distruzione dei ruoli classici. Di corpi ancora più rigidamente precostruiti si interessa il «Bestiario» di Marco Giusti, colorata vetrina di caratteristi, marginali e figuranti di ogni specie che rimbalzano dalle pratiche più basse alle fulminee apparizioni nel prodotto dell'autore. Pierluigi Ronchetti analizza invece il ruolo della televisione e del teatro nella formazione degli attori cinematografici, mentre Stefano Masi si occupa delle scuole di cinema, dal dopoguerra a oggi. Infine il testo offre una serie di interviste-ritratti con l'ultima generazione di attori italiani: Diego Abatantuono, Luca Barbareschi, Giulia Boschi, Sergio Castellitto, Athina Cenci, Valeria Golino, Alessandro Haber, Enrica Maria Modugno, Ricky Tognazzi.

I trombettieri dell'alta definizione

Caro «Bianco e Nero»,
nell'articolo *Alta definizione, imperi in guerra per lo standard*, pubblicato nel n. 3/87, Trionfera, forse per tener fede al suo nome, assume, a mio parere, toni trionfalistici, come se la HDTV risolvesse tutti i problemi dell'immagine elettronica e in Italia fossimo, nel campo televisivo, al massimo livello europeo. Io, anche per restare in accordo con il mio cognome, rimarrò terra terra, ridimensionando con semplici considerazioni quanto scritto da Trionfera, e convalidato da Fichera (che gioca in casa e difende, come è giusto, il suo bambino).
Sulla televisione ad alta definizione sono stati spesi fiumi di parole. Che essa rappresenti un progresso dal punto di vista della nitidezza dell'immagine è indubbio. Ma ciò che, a mio parere, dovrebbe essere guardato con maggiore attenzione è la sua utilizzazione pratica. Per comprenderci meglio esaminiamone l'uso in due distinti settori: quello privato domestico e quello dello spettacolo pubblico.
Per quanto riguarda la HDTV domestica mi permetto di avere qualche dubbio, non tanto sulla sua qualità, certamente migliore dell'attuale, quanto sul suo 'rendimento' pratico. Lasciamo da parte coloro che, possedendo (beati loro) un grande salone, possono installare uno schermo di tre metri di base e dare spettacolo a decine di persone: mi sembra che si tratti di una minoranza e che il sistema diventi solo uno status-symbol.
Chi possiede oggi un televisore da 24 pollici (mezzo metro di base) può porsi a una distanza di 2-3 metri senza vedere la trama dell'immagine, apprezzando quindi tutti i dettagli trasmessi. Con l'alta definizione e con cinescopi capaci di restituire tutti gli elementi diffusi, ci si potrà avvicinare a metà distanza, avendo quindi un angolo visivo più grande: ma a chi interessa veramente mettersi così vicino all'apparecchio, data la generale posizione che il televisore ha nelle nostre case? Se d'altra parte la distanza rimarrà quella media di 2-3 metri, lo spettatore, considerata l'acuità visiva dell'occhio umano, perderà i dettagli più fini, l'immagine apparirà forse più gradevole, ma non più dettagliata. Un'inchiesta fatta in Giappone, la patria dell'HDTV, ha accertato che solo il 4% del campione intervistato si è mostrato desideroso di questo miglioramento: avrebbe preferito altri servizi che la televisione ordinaria può dare.
C'è poi da considerare il costo dell'apparecchio, oggi valutato intorno a 8-9 volte quello classico, costo a cui va aggiunto quello dell'antenna parabolica per la ricezione, se la diffusione avviene, come si vuol fare, da satellite diretto. Non vi pare che questa HDTV domestica puzzi troppo di consumismo e di profitti per i costruttori di apparecchiature?
Nello stesso articolo di Trionfera non si nascondono le difficoltà della trasmissione dell'immagine ad alta definizione e la confusione che esiste ancora per la definizione di uno standard internazionale. Davanti alla possibilità di avere in breve tempo una 'televisione migliorata' molti paesi preferiscono puntare su questa, mentre noi trascuriamo una possibilità più realistica e vicina, per darci tutti all'HDTV, con il risultato che, in attesa di quest'ultima, tra poco ci troveremo in coda, come qualità e

tipo di ricezione, rispetto agli altri paesi europei. Ad ogni modo presto in Giappone inizieranno le trasmissioni in HDTV da satellite e sarà interessante vederne l'impatto sul pubblico.
Intanto noi perdiamo l'autobus per quello che riguarda il collegamento via cavo. Paesi come il Benelux, la Germania e la Gran Bretagna possono, o potranno tra breve, vantare un cablaggio praticamente globale tra stazione di diffusione e utenza domestica. Siamo quasi all'ultimo posto in Europa per quanto riguarda la televisione a pagamento, che ci affrancherebbe dalla insopportabile noia di avere le interruzioni pubblicitarie durante la trasmissione dei programmi. Questo puntare sull'Alta Definizione non può essere una cortina fumogena sui nostri ritardi?
La seconda utilizzazione dell'HDTV dovrebbe essere quella nella sala pubblica: esclusa almeno per almeno 7-8 anni, come onestamente conferma Massimo Fichera, la proiezione pubblica elettronica, che poi, oltre agli alti costi delle apparecchiature, richiederebbe quel sistema di cablaggio di cui sopra, non rimane che l'uso dell'HDTV come cinema-elettronico. Girare con telecamere e poi trasportare l'immagine su pellicola come è stato fatto dalla Rai con il film *Giulia e Giulia*. Esperimento interessante e ben riuscito (chi, spettatore normale, nota la differenza di definizione e il salto di un quadro televisivo ogni sei?) ma che lascia molti più dubbi di quanto si creda. Pur apprezzando il coraggio dell'esperimento non si può certo dire che questo film inauguri l'epoca del cinema-elettronico. Infatti il procedimento, accanto ad alcuni vantaggi (visione immediata del 'girato', possibilità di riutilizzare il nastro già impressionato, ecc.) ha evidenziato alcuni prevedibili inconvenienti: il peso, la minor maneggevolezza, le maggiori difficoltà di manutenzione delle telecamere rispetto alle macchine da presa tradizionali, la minor sensibilità del sistema di ripresa (circa 50 ISO contro i 300-500 del negativo a colori) che obbliga a rinforzare notevolmente l'illuminazione del set, l'inconveniente di dover passare oggi per il Giappone per avere l'internegativo, e infine la necessità di dover applicare tecniche speciali nella stampa delle copie, per correggere alcuni difetti della trascrizione. Ve la immagine poi una troupe in Africa, alle prese con qualche problema elettronico, e la semplicità della riparazione di una macchina da presa tradizionale?
Quanto ai costi, se competitivi o no rispetto all'uso della pellicola, è ancora presto per parlarne: l'apparecchiatura è ancora nello stato post-prototipale e non si possono ragionevolmente ricavare dall'esperimento di *Giulia e Giulia* sufficienti informazioni sugli investimenti e sulla rapidità degli ammortamenti, in un settore in rapida evoluzione.
In sostanza mi sembra che questo cinema elettronico, tanto vantato, ponga la domanda: perché fare semplice ciò che può essere complicato?
Indubbiamente arriverà il momento in cui la registrazione su nastro magnetico raggiungerà e forse anche supererà la qualità realizzabile con la pellicola cinematografica (e sarà anche conveniente economicamente) ma, tenuto conto anche dei recenti progressi delle emulsioni fotografiche, ciò non potrà avvenire prima di vari anni. Achille, a dispetto di Zenone, raggiungerà, è vero, la tartaruga, ma la tartaruga, come ognuno sa, è longeva!

Mario Calzini

CRONACHE DEL C.S.C.

In un libro i 50 anni del C.S.C.

Ai "Confronti del pomeriggio" della Biennale, coordinati da Giancarlo Zagni, il 4 settembre 1987 è stato presentato il volume *Vivere il cinema - 50 anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, curato dal C.S.C. e edito della Presidenza del consiglio dei ministri nella nuova collana "Il tempo e le immagini".
Nell'occasione si è aperta una discussione sulle prospettive del rapporto tra istituzioni e formazione nel settore audiovisivo, con particolare riguardo alle condizioni del Centro sperimentale.

Il C.S.C. a Valladolid

Continuando la serie di incontri con le maggiori scuole di cinema del mondo, iniziata l'anno scorso con la scuola di Praga, la 32° Settimana internazionale del cinema di Valladolid ha dedicato una delle sue sezioni al Centro sperimentale di cinematografia. Dal 23 al 27 ottobre sono stati proiettati in un cinema della città alcuni saggi di diploma degli anni 1954-1987 ed esposti bozzetti degli allievi di costume e scenografia. Il 28 ottobre ha avuto luogo una tavola rotonda alla quale hanno partecipato fra gli altri il presidente e il direttore generale del Centro sperimentale di cinematografia, il conservatore della Cineteca nazionale e un gruppo di ex allievi spagnoli del Centro.
Questi sono i saggi di diploma proiettati nel corso della manifestazione: *L'arresto* (1954) di Luigi Di Gianni; *Il nemico* (1958) di Gianfranco Mingozzi; *La torraccia* (1959) di Giuseppe Ferrara; *Incontro di notte* (1960) di Liliana Cavani; *La battaglia* (1961) di Liliana Cavani; *La colpa e la pena* (1961) di Marco Bellocchio; *K* (1961) di Sergio Tau; *Danza macabra* (1962) di Gustavo Dahl; *Il gatto* (1964) di Ana Lanatta; *España* (1964) di Elena Lumbreras; *Lo strangolatore di Boston* (1964) di Dan Perry; *Qui giace* (1966) di Gian Luigi Calderone; *Uno, due e tre* (1966) di Emidio Greco; *L'M* (1969) di Manuel Antonio Díaz; *Fuori campo* (1969) di Peter Del Monte; *Anais nin, pagine dal diario* (1978) di Giorgia de Negri e Serenella Isidori; *La guerra è appena finita* (1982) di Francesca Archibugi; *E il sole calò all'orizzonte* (1982) di Fabio Testi e Paola Marchesin; *2000 e uno* (1985) di Guido Morandini e Giampiero Consoli; *Berenice* (1985) di Juan Manuel Chumilla Carbajosa; *Movimenti oculari* (1985) di Jorge Meyer; *P.G.R.* (1986) di Meyer e Sogno; *Orpheus* (1986) di Maurizio Forestieri.

Contro la colorazione elettronica dei film in b/n

Il Centro sperimentale di cinematografia, in un comunicato emesso a ottobre insieme con la Cattedra di storia e critica del cinema dell'Università La Sapienza di Roma (facoltà di lettere e filosofia), Cinecittà, autori, registi, sceneggiatori e direttori della fotografia, ha espresso il suo totale dissenso nei confronti dell'iniziativa condotta dalla Metro Goldwin Mayer/United Artist per colorare elettronicamente copie di film realizzati in bianco e nero. Ciò in attesa che negli Stati Uniti sia approvato il progetto di legge, proposto da Woody Allen, che riconosce all'autore il diritto di vietare la colorazione delle proprie opere.

***Resurrectio* è risorto**

A cura della Cineteca nazionale è stato restaurato e presentato agli Incontri internazionali del cinema di Sorrento *Resurrectio* di Alessandro Blasetti, datato 1931 ma ritenuto il primo film sonoro italiano, precedente *La canzone dell'amore* (1930) di Gennaro Righelli.

NOTIZIE

Un **vademecum** per la diffusione del cinema culturale è stato messo a punto dall'Unione italiana circoli del cinema. Vi sono compresi circa ottomila film di oltre 2.300 registi distribuiti da 80 fra cineteche, ambasciate, istituzioni culturali e case di distribuzione, con un indice generale dei film e dei registi. Nella pubblicazione ci sono inoltre una "Guida per i circoli" nella quale sono riportate le indicazioni per dar vita a un circolo del cinema, e notizie sull'Uicc e le facilitazioni e l'assistenza che essa riserva agli associati; l'elenco delle principali manifestazioni cinematografiche che si svolgono in Italia, quello dei più importanti periodici e riviste di cinema, e quello degli iscritti ai due sindacati critici e giornalisti cinematografici. La pubblicazione è gratuita e può essere richiesta a Unione italiana circoli del cinema, Casella postale 10395, 00144 Roma.

La narrazione a venire (Urbino, 10-12 luglio), 4° Convegno internazionale di studi sul cinema e gli audiovisivi, organizzato dalla Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro e diretto da F. Casetti, ha offerto relazioni di G. Tinazzi (I percorsi dell'ambiguità), N. Brown (Studi narratologici tra formalismo e post-modernismo), J. Talens (Il soggetto vuoto), G. Fink ("Dino è scappato": instabilità del racconto cinematografico), J. Urrutia (Romanzo e cinema d'oggi: lo stile perduto), G. De Vincenti (La passione del racconto), G. Barlozzetti (Salotti e piratate: il racconto post-seriale). Sono inoltre intervenuti, fra gli altri, G. Bettetini, S. Ferrone, J. Nowell-Smith, V. Cerami, L. Micciché. Una tavola rotonda ha chiuso i lavori.

Cinema anno Mille, Il sacro e il profano nel cinema europeo contemporaneo (Milano, 6-10 ottobre), rassegna-convegno organizzata dal Centro studi cinematografici e dal Centro culturale S. Fedele, ha offerto film di Tarkovskij, Rossellini, Mlakar, Gold, Trueba, Widerberg, Zanussi, De Oliveira, Maestranzi; incontri con T. Spidlik, e con i registi Mlakar, Trueba e Zanussi; e il convegno "Cinema e sacro" in Europa.

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Continuiamo la pubblicazione dei titoli delle tesi di laurea sul cinema, la tv e gli audiovisivi in generale discusse nelle università italiane (vedi i nn. 2, 3 e 4/1985; 1, 2, 3 e 4/1986; 1, 2 e 3/1987).

Salvatore Santangelo: *Il cinema partenopeo e la tradizione della sceneggiata*. Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia. 1987.

Vincenzo Simonelli: *F.F. Coppola fra vocazione autoriale e pratica industriale*. Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia. 1987.

Massimo Meraviglia: *Stanley Kubrick: l'eclettismo come poetica*. Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia. 1987.

Lucia Albanese: *Poggioli: un regista tra 'formalismo' e 'neorealismo'*. Relatore: Mino Argentieri. Istituto universitario orientale di Napoli, facoltà di lettere e filosofia. 1987.

Guglielmo Pescatore: *Cinema e enunciazione: lo stato della questione*. Relatore: Antonio Costa. Correlatore. G. Manetti. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1987.

Stefano Mazza: *Cinema e enunciazione: teoria e modelli di analisi*. Relatore: Antonio Costa. Correlatore: G. Manetti. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1987.

Giuliana Silvestrelli: *Il cinema fantastico italiano (1960-1986)*. Relatore: Antonio Costa. Correlatore: Leonardo Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1987.

Angela Paffumi: *Modelli di rappresentazione del femminile nel cinema italiano degli anni cinquanta*. Relatore: Antonio Costa. Correlatore: Leonardo Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1987.

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa) indicato a fianco di ciascuna:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film*, L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000

SUMMARY

Venice 1987

Four articles have been dedicated to the 44th International Cinema Exhibition in Venice. With *Ritorno alle storie* Pietro Pintus makes a critical examination of those films which obtained official prizes and other acknowledgements, the premise being that the jury which was chaired by Irene Papas coarresponded to the indications of the critics and the public. With *Una "Settimana" coi piedi per terra* Leonardo Autera affirms that the real surprise element of the exhibition was provided by the International Week of Criticism which was organised for the fourth consecutive year by the trade-union of Italian critics. The most outstanding data furnished by the seven films which have been selected and which for the first time were all limited to a solely European production is constituted by the sociological commitment, by the strict and disenchanted observations on actual reality and by the awareness of represeñtig existential conditions and environmental panoramas which were of an ambiguous and at times disquieting dimension. With *Le due anime di Comencini* Giovanni Buttafava draws inspiration from the film *Un ragazzo di Calabria* and traces a profile of the director Luigi Comencini, who was awarded the Golden Lion for his career. Comencini is not an inventor. In each circumstance his encounter with different expressive systems has produced works which are consistent with the context but also tend towards possible variations thanks mainly to the cross-matching of materials and categories which are formally extraneous. His delicacy in the handling of the theme of childhood is universally acknowledged. With *Tra attori finti divi e dilettanti* Lietta Tornabuoni does a travel shot on the actors, from those whom he defines as false stars and who at times demonstrate genuine mastery but are mainly unworthy of the fame they have achieved, to amateur babies and children who have acted in many good films, to the semi-amateurs who are often excellent.

Fred Astaire: Beyond the Mith, the Technique

One hid not have to wait for Fred Astaire's death to speak about his elegance, lightness, spontaneity and capacity to make everything that he did seem easy and effortless; to say how demanding he was of his partners and how he participated in the creation of choreography numbers of which he was the protagonist. But the singularity of this actor-dancer-author consists in his passing from one role to another and from one dance-style to another, while at the same time remaining faithful to himself, to his nature as a complete, creative dancer. He knows how to control his body and make it do what he wants, even those things which are technically more difficult, controlling it at all times with intelligence and grafting onto *dance school dances*, of which he obviously maintains recognisable forms, highly personalised solutions of free dance. His commitment has always been to break down all the barriers and to blend together classic and modern, Europe and America. The most interesting characteristic of his dance is the presence of syncopated time and out-of-time as a fixed element, in fact, he made it his trade-mark. Astaire demonstrated that even on screen, dance can signify the conception of space through movement, the understanding of *space* through *time*.

The Cinematographical Anthropologist

The ethnographic investigation developed by using a methodological chain which consisted of direct/language/writing observations. Due to a series of circumstances even today, cinematographic recording has not been included in the instrumentation of field research expeditions. The leap in quality which has taken place in recent years by cinematoghraphic and video recording techniques increases the

possibility of the use of this type of observation. But for the convergence of cinema with anthropology to be able to express its full potential, it is necessary to reunite the experiences of the cinematographer and the anthropologist in single individuals. Many cinematographers have approached sociology but nonetheless, the anthropological science cannot base it development on the prevision that the phenomen will extend and deepen. Therefore, the problem lies in bringing the anthropologists closer to cinematography by making them aware of the enormous possibilities offered by these means and by putting them in a position to decide each time which techniques and methodology will allow them to obtain the best results.

John Huston, an Old Boyhood Friend

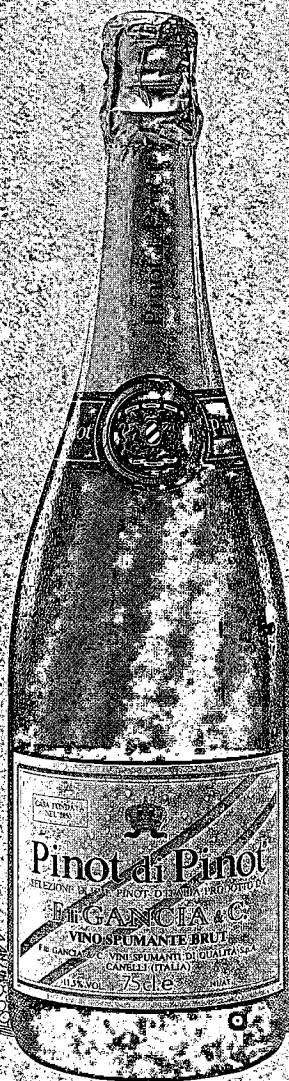
Running wildly along the lanes of his memory, Claudio G. Fava speaks of John Huston and his exceptional testimony as a person, director, screenwriter and actor, the last of the all-time greats of the cinema to whom he was bound sentimentally, as if by a blood bond, as if he were an old uncle which every so often the would unfortunately forget; but the terrible old uncle would turn up to remind he was still there with a film which no-one any longer expected or with a cameo as an actor who was capable of freezing the frame on himself and of dominating it as and how he pleased.

Israeli Cinema and the Jewish Question

It is a theme which is both fascinating and dangerous because the political and social implications overhang those of a theoretical nature. One must first begin to question oneself about what the jewish nature is, to be able to then define the identity of the Israeli cinema, or at least its specific characteristics. The economical aspects are the greatest obstacle to the formation of a well-defined cinematographic tradition. Production concentrates more on easier subjects. To be able to speak about Israeli cinema as an independent entity, one must firstly consider the Sixties, when the so-called *bourekas* films were being produced, which were based on the conflicts which separate Eastern Jews from Western Jews. The classic film of this genre is *Sallah Shabati* by Ephraim Kishom. This is followed by the challenge of the new generation of cinematographers, the *sabras*, who reject everything that could identify them with the traditional type of Jew. The mouthpiece for this new genre is *Lemon Popsicle* by Boaz Davidson. Finally, after the euphoria which followed the Six Days' War (1967) and the disorders of 1973, a group of young intellectuals discover that cinema could be the most suitable means to radicalise public.

Marlene, Fifty Years Later

The writer Gesualdo Bufalino, who is a faithful follower of domestic appointments with old films on the television, after having seen *The Scarlet Empress* (1934) by Josef von Sternberg, which he had already enjoyed fifty years previously in a little cinema in Comiso, Sicily, compares his impressions as a child, which were secreted away in a deep drawer in his mind, to those which he had experienced now, an old man by now accustomed to more captious poisons; and he also makes a comparison between that first viewing from a little seat looking up at a giant screen, he, a tiny Gulliver in the land of Brobdingnac, to that of now, from his trone of an armchair looking down on a screen which is only a few inches wide, he, the giant Gulliver in the land of Lilliput. It is a change in viewpoints which could not be more outrageous, whose effects are alienating, as if he were travelling up and down on Wells' machines, or dressed in the clothes of Alice in that Wonderland...

CAPITOLO NUOVO DI UNA STORIA ANTICA
Pinot di Pinot®
Solo Pinot e il meglio dei Pinot
Dalla selezione dei migliori Pinot d'Italia abbiamo creato Pinot di Pinot, un grande vino secco, completo ed equilibrato, come vuole la più alta enologia mondiale.
Un grande vino secco come Pinot di Pinot poteva nascere solo da uve Pinot. Ma non basta. Abbiamo scelto la terra, il clima, le uve migliori delle vigne più esclusive, coltivate con passione dagli uomini più capaci nelle zone più prestigiose.
Il risultato fu esaltante e mancava solo il nome per definire questo Pinot, "cuvée" dei migliori Pinot d'Italia: Pinot di Pinot.
Un vino che fonde ed esalta le virtù dei Pinot della bella Italia dei vini.
F.lli Gancia & C.
Vino spumante secco adatto ad ogni occasione, sia come aperitivo che a tavola, in accompagnamento a qualsiasi portata.
F.lli GANCIA & C.
maestri vinificatori dal 1850
Pinot di Pinot
F.lli GANCIA & C.
VINO SPUMANTE BRUT
CANELLI (ITALIA)
75 cl e
® Marchio registrato

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicoli n. 1, 2, 3, 4/1983

Saggi e note, fra gli altri, sul muto italiano, Matuszewski e Marinescu, il cinema armeno, la Warner, Zavattini, Zurlini, Spielberg e Lucas, il cinema di Hong Kong, il cinema russo prerivoluzionario, Pasolini, Cecchi e la Cines, Grémillon, Petri, Mikio Naruse, *Christus* di G. Antamoro.

Fascicolo n. 1, 2, 3, 4/1984

Saggi e note, fra gli altri, su Mario Pannunzio, Peter Kubelka, il cinema e la tv, la pubblicità d'autore, Renato Castellani, Franco Solinas, la musica per film in Italia durante il fascismo, i 'nuovi' tedeschi, Kaljo Kiisk, *Porto* di Amleto Palermi, Luis Buñuel, Franco Rossi, il cinema estone, Suzuki e Kinoshita, il telefilm europeo, *Jocelyn* di Leon Poirier, Venezia '84, il cinema delle origini in Sicilia, vedere e ascoltare, la riscoperta del bianco e nero, l'incertezza del testo, *Terra di nessuno* di Mario Baffico.

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR REITZ: *Sedici ore di rabbia; Alla ricerca delle radici.* - *Ricordando Truffaut.* - *"La decisione di Isa"*, (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua.* - *Rivedendo "San Francisco".* — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince.* - *Dreyer a Verona.* - *Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani.* — FILM. — CINETECA: *"Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.* — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1985

SAGGI: *Al C.S.C. con Umberto Barbaro.* - *La storiografia italiana: problemi e prospettive.* - *L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà.* — CORSIVI: *I documentari di Zurlini.* — NOTE: *Berlino a confronto col passato.* — MILLESCHERMI: *I programmi multimediali e educativi.* — FILM. — CINETECA: *L'"Inferno" della Milano-Films.* — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1985

SAGGI: *Pasolini fra cinema e pittura.* - *'Il chiodo', l'episodio di "Kaos" che non abbiamo girato.* - *Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949).* — CORSIVI: *Appunti per una teoria del fantastico.* — NOTE: *Sulla strada di Cannes.* - *Annecy: animati da gran voglia di ridere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema scientifico.* — FILM. — CINETECA: *La "Passione" Pathé (1907).* — LIBRI

Fascicolo n. 4/1985

VENEZIA '85: *Perché abbiamo premiato Agnès Varda.* *"Senza tetto né legge".* - *"Tangos. El exilio de Gardel".* - *"The Lightship"* - *"Dust"* - *"Yesterday"* - *"Le soulier de satin"* - *"Prizzi's Honor".* - *Italiani in Mostra.* - *Attori senza trionfo.* — SAGGI: *Peter Weir e il vuoto della ragione.* - *Il cinema italiano dopo la crisi.* — CORSIVI: *Taccuino indiano.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *Lo scenario francese.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo.* — MILLESCHERMI: *Appunti sul cinema industriale.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1986

SAGGI: *Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana.* - *Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura,* — CORSIVI: *La luce aristocratica di una proletaria indomita.* - *Le fortune presunte del cinema italiano in Francia.* — NOTE: *Pordenone: quando si rideva in silenzio.* - *Il videodisco interattivo.* — MILLESCHERMI: *Cinema per ragazzi: un falso problema?* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 2/1986

SAGGI: *"Il regista cieco" di Kluge.* - *E l'attore diventò un divo.* — CORSIVI: *Renato Castellani viaggiatore instancabile.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *La rivista «Screen» e lo scenario inglese.* — NOTE: *Dalla crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media.* - *L'immagine elettronica fa spettacolo.* - *Noi, la "palma", Tarkovskij.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra 'normalizzazione' e spettacolo.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1986

SAGGI: *Il pianeta Cinema e i suoi satelliti.* - *Con i fascisti alla guerra di Spagna.* — CORSIVI: *Bergman fra cinema, teatro e tv.* — NOTE: *Scola e Scarpelli dal disegno al film.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *Spazzatura e orizzonti di gloria.* — SALTAFRONTIERA: *Nel Caucaso e dintorni.* — MILLESCHERMI: *Teoria e prassi del super8.* — FILM. — CINETECA: *"Suspense" (1913) di Phillips Smalley.* — LIBRI.

Fascicolo n. 4/1986

VENEZIA '86: *Cari amici di «Bianco e Nero».* - *"Il raggio verde".* - *"Il colombo selvatico".* - *"La pelicula del Rey".* - *"X".* - *Una "Settimana" avara di sorprese.* - *Italiani in Mostra.* - *Attori di ieri e di oggi: dai romantici ai nuovi volgari.* - *Rocha, il cineasta totale.* — SAGGI: *Tarkovskij, le cifre della poesia.* — CORSIVI: *Le due vie del colore.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo. II.* - *Lucca: animazione senza miracoli.* — LA STANZA DELLE POLEMICHE: *La 'nuova critica' stenta a crescere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 1.* — CINETECA: *"Voglio tradire mio marito!" (1925) di Mario Camerini.* — LIBRI.

Fascicolo n. 1/1987

SAGGI: *Spagna: dieci anni senza censura.* - *I nuovi acuti della cinelirica.* — CORSIVI: *Cinecittà a Nizza (1940-43).* — NOTE: *"Per Andrej Tarkovskij" convegno al C.S.C.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema svizzero dalla metafora del limbo alla geometria dell'assurdo.* — MILLESCHERMI: *Il cinema etnografico. 2.* — FILM. — CINETECA: *"Judex" (1916) di Louis Feuillade.* — LIBRI. — INDICI 1983-1986.

Fascicolo n. 2/1987

SAGGI: RIPENSANDO BLASETTI: *Gli dobbiamo tutti qualcosa; Lui, lui, lui... e la tv; Dossier «I tre moschettieri».* - *Fabio Carpi, l'ospite del cinema italiano.* — CORSIVI: *Douglas Sirk, la ridondanza come stile.* — A TU PER TU CON LA TV: *Il grande film? Una minestrina in polvere.* — MILLESCHERMI: *Norman McLaren, l'animatore dell'impossibile.* — SALTAFRONTIERA: *Il cinema estone.* — FILM. — LIBRI.

Fascicolo n. 3/1987

SAGGI: DOSSIER ROSSELLINI: *Quando la critica si divise; Come nacque "Germania anno zero".* - *Mascagni e il cinema: la musica per "Rapsodia satanica".* — CORSIVI: *Alta definizione: imperi in guerra per lo standard.* — NOTE: *L'uomo buio e i suoi misteri.* - *Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche, II.* — A TU PER TU CON LA TV: *Scrittori rifritti.* — SALTAFRONTIERA: *Le nuove scelte dei bulgari.* — FILM: *Oci ciornie; Shy People.* - *Cronache di una morte annunciata.* — LIBRI.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Mondadori per voi, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Raccagni
BRUNELLO: Veroni
CAPRIOLO: Muratori
CASALMAGGIORE: Boni
COMO: Mondadori per voi
CREMA: Dornetti
CREMONA: La Rateale
FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nicolini
MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Mondadori per voi, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere
MORTARA: Mirella
PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze
PERGINE VALSUGANA: Athena
RIVA DEL GARDA: Tomasoni
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Coop. Libreria Calusca 3, Feltrinelli, Mondadori per voi
SAN BONIFACIO: La Piramide
THIENE: Leoni
VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo
VERONA: Comboniana, Mondadori per voi
VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno, Cinzia
SACILE: Bonas
S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi
TRIESTE: Tergeste, Mondadori per voi, Morgana
UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Mondadori per voi, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Spazio Libri
FORLÌ: Cappelli, Edimax
IMOLA: La Fenice, Tabanelli
LUGO: Alfabeta
MODENA: Zanfi
PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini
RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna
S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi, Nuova Libreria, S. Giusto
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori per voi
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli, Gremese, Hollywood, Il Leuto, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Mondadori per voi, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida, Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

Calabria

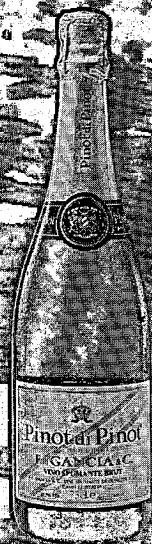
LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
GIARRE: La Senorita
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri

SEZIONE
AUTONOMA
PER IL CREDITO
CINEMA-
TOGRAFICO
finanziamenti alle imprese nazionali
di produzione, lavorazione tecnica,
distribuzione, commercializzazione
ed esercizio di prodotti cinematografici
BANCA NAZIONALE DEL LAVORO
BNL
BANCA NAZIONALE DEL LAVORO
ARMANDO TESTA SPA

558
Pinot di Pinot
GANCIA
OFFSHORE TEAM
Pinot di Pinot
F.lli GANCIA & C.

Hanno collaborato a questo numero:

LEONARDO AUTERA (Ferrandina, MT, 1924). Giornalista e critico cinematografico del «Corriere della Sera». Ha curato negli anni '50-'60 pubblicazioni del Centro sperimentale di cinematografia e diretto cortometraggi sul Veneto.

SIMONA ARGENTIERI (Firenze, 1940). Membro della Società psicoanalitica italiana e dell'International Psyco-Analitical Association, esercita l'attività clinica e scientifica a Roma. Collabora a quotidiani e riviste.

MARINO BIONDI (Cesana, 1948). Ricercatore nella facoltà di lettere dell'Università di Firenze, collabora a riviste letterarie. Ha pubblicato, tra l'altro, *La provincia e la sua ombra* e curato i volumi *I diari della Grande Guerra* di Ardengo Soffici, *Le resultanze* di Piero Jahier, e *Hemet l'avventura della rivista*, di imminente pubblicazione.

GESUALDO BUFALINO (Comiso, RG, 1920). Scrittore. Tra le sue pubblicazioni, le opere di narrativa *Diceria dell'untore*, *Argo il cieco* e *L'uomo in vaso*; il volume di saggi *Cere perse* e quello di poesie *L'amaro miele*.

GIOVANNI BUTTAFAVA (Milano, 1939). Critico cinematografico, giornalista all'«Espresso», slavista e traduttore, studioso del cinema e della cultura russa e sovietica, dirige l'annuario cinematografico «Il Patalogo».

MARIO CALZINI (Roma, 1922). Ingegnere e pubblicista. È stato direttore tecnico della Tecnostampa e poi di Cinecittà e, negli anni del dopoguerra, docente dei direttori della fotografia al Centro sperimentale di cinematografia, con cui ora collabora ad alcuni progetti. Ha rielaborato il libro di Paolo Uccello *Cinema tecnica e linguaggio*.

ERMANNO COMUZIO (Bergamo, 1923). Critico e saggista, specializzato nello studio della musica per film. Collaboratore di riviste, cataloghi e enciclopedie di spettacolo. Ha pubblicato, fra l'altro, *Colonna sonora*, e monografie su Cukor, Vidor, Walsh.

DAN FAINARU (Galati, Romania, 1938). Critico cinematografico del «Jerusalem Post» e della radio israeliana, e programmista alla televisione di Tel Aviv.

CLAUDIO G. FAVA (Genova, 1920). Capostruttura RaiDue per film e sceneggiati d'acquisto, e critico cinematografico. Tra le sue pubblicazioni, *I film di Federico Fellini*, *Alberto Sordi*, *Marcello Mastroianni*, *Ugo Tognazzi*, *Tagliati al vivo* (raccolta di elzeviri), *Le camere di Lafayette*.

SERGIO FROSALI (Certaldo, FI, 1923). Da 35 anni critico cinematografico della «Nazione», ha pubblicato due volumi sui pittori e i problemi della pittura.

SILVIA PAGGI (Milano, 1949). Laureata in filosofia, indirizzo etno-antropologico, e diplomata in cinematografia all'Università di Paris X - Nanterre, ha realizzato alcuni documentari.

PIETRO PINTUS (Sassari, 1920). Ha diretto rubriche di attualità culturale in tv ed è stato responsabile della programmazione cinematografica della seconda rete Rai. Ha pubblicato *Storia e film*, un saggio su Zanussi (*Un rigorista nella fortezza assediata*) e *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Docente di storia generale del cinema al Centro sperimentale di cinematografia, è vice presidente del Sindacato nazionale critici cinematografici italiani.

LIETTA TORNABUONI (Pisa, 1931). Inviato speciale e articolista della «Stampa», specialmente attenta all'analisi critica del costume politico, sociale e culturale italiano. È coautore, con Oreste Del Buono, di *Era Cinecittà* e di *Album di famiglia*.